دكتور محمد فتوح أحمد

شعر المتنبي قراءة أخرى

دار المعارف

شعر المتنبي

قراءة أخرى

دكتور محمد فتوح أحمد

أستاذ الدراسات الأدبية المساعد

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع

تقديم

١

ليست الغاية من هذا الكتاب دراسة حياة أبي الطيب المتنبي وعصره، بل ولا تمتد هذه الغاية إلى رصد عالمه الإبداعي بكل زواياه وقضاياه ، فلهذا وذاك مكانهما من فيض الشروح والمراجع والتعليقات التي تمحضت لهذه الغاية، كلها أو بعضها ، والتي ندر أن حظى بها شاعر سواه من شعراء العربية، يكفي أن تعلم أن ثبتا حديثا بهذه الشروح والمراجع والتعليقات قد أربت مفرداته على الألفين عددا، واستغرق تحبيره ما ينيف على خمسمائة صفحة[1]، وهي مادة علمية لا تكاد تترك في سيرة الشاعر وتقليديات فنه زيادة لمستزيد.

إن ما أتوخاه - على وجه التحديد - لا يعدو تقديم وجه آخر للقراءة الشعرية، ولقراءة شعر المتنبي بالذات، وهو وجه لا ينظر فيه إلى دلالة الوثيقة الشعرية بمعزل عن البنية التي أحدثت هذه الدلالة، ثم لا يكفي فيه الوقوف عند أحد مستويات هذه البنية حتى يوضع في مكانه من بقية تلك المستويات، منفعلا وفاعلا، متأثرا ومؤثرا، نتاجا لما يعلوه من أغلفة النواة (أو البنية العميقة للنص) ومنتجا لما دونه منها، الأمر الذي يفضي إلى الكشف عن ثراء اللغة الشعرية واجتلاء كل معطياتها، بقدر ما يفضي - في الآن ذاته ودون تعاقب - إلى سخاء الدلالة وتعددها، طبقا لتدرّج مستويات البناء.

---

(١) عنينا بذلك «رائد الدراسة عن المتنبي» الذي وضعه كوركيس عواد وميخائيل عواد، والصادر عن دار الرشيد للنشر - بغداد سنة ١٩٧٩.

٢

وقراءة العمل الشعرى على هذا النحو ليست مرادفا للمطالعة العجلى التى يقصد بها إلى مجرد المتعة العابرة أو الاستطراف أو التسلية، كما أنها لا تعنى استقبال ذلك العمل استقبالا تلقائيا نابعا من الذوق الشخصى وحده، بل إنها - على العكس من ذلك - تقتضى جهدا دءوبا فى اكتناه علاقاته الإيقاعية والتركيبية والتصويرية، ثم فى محاولة النفاذ من هذه العلاقات إلى إيماءاتها النفسية والفكرية، ومن ثم ترتقى عملية القراءة - عند مرحلة من المراحل - إلى مستوى النظر المنهجى المنظم، أو « فن تمييز الأساليب »، وهو عصب من أعصاب الدرس الأدبى الحديث.

وبدهىّ أن الطريقة التى يُمارَسُ بها هذا « النظر المنهجى » ليست واحدة فى كل الأحوال، لسبب بسيط، وهو أن الطريقة التى يقترب بها القارئ من موضوعه - ممثلا فى العمل الشعرى - ليست سوى اختبار تطبيق لوعيه بقيمة الأدب كنشاط إبداعى، ووسائل هذا النشاط وغاياته، وهذا الوعى تتدخل فى تشكيله عوامل نسْبية إلى حدّ مّا، مثل طبيعة ثقافة القارئ، ومكونات ذوقه، وإلهامات عصره ومحيطه الاجتماعى، وجميعها عوامل لا مناص من الاعتراف بأثرها فى تحديد وجهة الدارس الأدبى، ثم لا مناص من الاعتراف بأثرها - كذلك - فى بعض القضايا شديدة الصلة بمنهجه فى قراءة العمل الشعرى.

بيْد أن هذا الوجه من نسبيّة « النظر » يوازيه ويواكبه وجه آخر، لا يقل عنه أهمية، وربما فاقه أثرا، وهذا الوجه الآخر يحمل قيمة موضوعية تنأى بقراءة العمل عن مظانّ المصادرة والاعتساف والتحكم الشخصى، ذلك أن الشعر « فن باللغة »، **وقراءته ينبغى أن ترتهن أساسا بهذه القيمة، شريطة ألّا نفهم اللغة** هنا بمعناها الضيّق، لأن اللغة فى إطارها العادى أداة توصيل، على حين أنها فى

القصيدة منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعالات، وهى فى الحالة الأولى ذات وظيفة دلالية ترتبط فيها الإشارات بمعانيها الوضعية، على حين أنها فى الحالة الثانية ذات وظيفة إيحائية تتخطى حدود التصريح والتقرير والتسمية، وهذه الوظيفة الإيحائية لا تتاح بدورها إلا من خلال العلاقات التركيبية، ثم من خلال العلاقات التصويرية والرمزية المتولدة منها.

٣

واللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية، وهى تتميز بالتقطير الدقيق فى انتقاء المواد وتنظيمها، ومستوى الكلمات مقرونة بدلالاتها الوضعية، لا يمثل فى هذه اللغة سوى درجة واحدة من سلم متعدد الدرجات، حتى إذا ما اتّسقت هذه الكلمات فى بنيات الجمل والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى آخر، هو مستوى الوظائف النحوية، ثم مستوى ثالث، هو المستوى الصورى الذى تتجسد به ومن خلاله الصور الجزئية، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات الأحداث والمواقف، ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونيّة جامدة، بل هى علاقة تفاعل وظيفى بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى، فإن خصائص الدلالَة فى اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الأطراف، بقدر ما هى خصائص للنظام الذى تمّ به تنسيق هذه العناصر.

وهذه القيم التدرّجية فى بنية القصيدة تتجاوز فكرة الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون، بين الأسلوب وما يُظنّ محتوى له، لأن العمل الشعرى - فى حقيقته - ليس إلا طريقة فى التأليف بين المستويات المشار إليها، ومعالجته بنفس منطقه تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك النسق الذى انتظمت من خلاله تلك العناصر المتدرجة، وقد يبدو هذا المطلب سهل المنال، وقد نبالغ فى حسن الظن فنقول : إنه يبدو مقبولا لدى الكثرة

الكاثرة من دارسى الأدب ونقاده، ولكنه عند التطبيق لا يخلو من صعوبة، ولا تنجو ممارساته من تناقض؛ لأننا - أحيانا - نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافية - بل وربما دون عناية إطلاقا - بتوضيح ما نقصده منها، ومن ثم قد يظهر - على المستوى النظرى - وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لإدراك العمل الأدبى، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الإدراك إلى سلوك، إلى مواجهة مع النصّ، برزت الفجوات بين المواقف، وبرزت معها الحاجة إلى مراجعة هذه المواقف ونفْى ما يشوبها من تلبيس واضطراب.

ومن أمثلة ذلك أنك لا تجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يؤمنون بالفصل التقليدى بين الصياغة الفنية وقيمها الفكرية، أو بين ما يُدعى بالشكل وما يدعى بالمضمون، ومع ذلك، فإن الاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة الكاثرة التى تتفق على وحدة العمل الأدبى وتكامله؛ لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة العديد من مناهج التلقى : من يبدأ من المضمون ليحيل جهد المبدع إلى قضايا، ومن ينصرف إلى فحص التناسب بين العمل والواقع، أو بين الصورة والأصل، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها محصلة جمع الطرفين، فهو يتناولهما على التوالى، معتقدا بذلك أنه قد استوفى وحدة العمل حين استوفى كل عناصرها، وهو تفسير يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والدلالة حين يُوالى بينهما على هذا النحو، على حين أن الفارق بينهما ليس فارقا حقيقيا، بقدر ما هو فارق منطق بحت، والمسافة بينهما ليست فراغا صامتا، وإنما هى حوار متبادل، وجدل مستمر؛ لأن المضمون - عند الممارسة إبداعا وتلقّيا - لا يعدو أن يكون شكلا متحولا إلى مضمون، كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل، وفى النهاية ليس ثمة إلا العمل الأدبى بكل وجوده وتكامله.

٤

لا نتوقع - إذن - أن يحدثنا هذا الكتاب عن المتنبى - الشخص، أو المتنبى - العصر، فذلك مطمح لا يدّعيه، فضلا عن أنه ليس من غاياته. ولا نتوقع - أيضا - أن يطرح أمامنا جملة ما قيل عن شعر الرجل أو ما كتب فيه، ناهيك عن التصدّى لهذا الذى قيل أو كتب بالتحبيذ والتأييد، أو بالمراجعة والمناقشة، فالحق أن هذا النمط من التناول - على الرغم من قيمته وعظم جدواه - لم يكن هو الإطار الذى افترضتْه هذه الدراسة لنفسها منذ البداية؛ إذ تقتضى القراءة الشعرية، ومواجهة النصّ مواجهة مباشرة، أعْتدة لغوية وفنية وثقافية ذات طبيعة خاصة، وصحيح أن هذه « الأعتدة الخاصة » لا تستثنى التراث النظرى الضخم الذى كُتب عن الشاعر وفنه، ولكن مثل هذا التراث ينبغى ألا يقيّد حركة القارئ أو يشدّ خطواته بوثاق التصوّرات الآنفة، ودوره يبدأ - بالأحرى - حين يتحوّل بالتمثّل الدقيق إلى خلفية غير منظورة، تسهم فى تكوين ثقافة القارئ - الدارس، وفى تشكيل ذوقه الموضوعى، تماما مثلما تسهم عدة الشاعر من محفوظ تراثه فى صقل موهبته وتغذية ملكته الإبداعية، ولكنّ عليه أن ينسى هذه العدة - أو أن يتناساها - عند أول خطوة على درب القول.

٥

والمادة الشعرية التى اعتمدت عليها هذه الدراسة - أو لنَقُلْ هذه القراءة - ذات وجهين؛ مادة بالقوة، على حد تعبير المناطقة، لأن هذه الدراسة لم تبدأ إلاّ من حيث انتهت بها مراجعة شاملة ومتأنية لتراث الشاعر على اتّساعه ورحابة جوانبه، ومادة بالفعل، لأنها قنعت من هذا التراث بالجزء دون الكل، وبالنموذج

بدلا من الحصر، وإن كانت فى انتخابها للنموذج قد تحرّت ما ينبغى أن يتوفر للنموذج من قوة التمثيل ونمطيّة الملامح الدالة على الظاهرة، وتبْق بعدُ لكل وثيقة شعرية - قصيدة أو مقطوعة - قيمتها الخاصة، باعتبارها كيانا إبداعيا كامل الاستقلال والتميّز.

وهكذا تطالع فى البداية مبحثا فيما يُدعى « بمفارقات الشكل »، قُصِد به - من خلال النظر النصّى - إلى تبيان العلاقات المتبادلة فى بنية العمل الشعرى، بين نسق المادة الكلامية ونسق البنية الداخلية ممثلة فى الصور والرؤى والمواقف، فإذا فرغت من مفارقات الشكل طالعت مبحثا ثانيا عن « ظواهر الصياغة الشعرية » يتعقب طائفة من اللوازم التركيبية فى شعر المتنبى، والتى تتّسم - على وجه الخصوص - بطابع المعاودة والتكرار، ثم مبحثا ثالثا فى « تقابُلات البنية »، بين التوازى بالتكامل، والتوازى بالتناقض، والازدواج، ورابعا فى « مستوى الصورة » على تنوّع تجلياته فى المادة الشعرية المدروسة، من التداعى إلى المفارقة، ومن الترقّ إلى المبالغة، ومن الصورة إلى الدائرة التصويرية، ثم خامسا فى « تحوّلات الأسلوب » بتحوّل وظيفته أو ازدواجها بغيرها من الوظائف، وهى التحولات التى أمكن - فى ضوئها - إعادة قراءة مدائحه الهاجية، وغزليّاته المادحة، وما إليهما مما دار فى هذا المدار من نتاج الشاعر. وأخيرا يختتم الكتاب مطافه بوقفة - لا تتلبث طويلا - عند المعجم الإيقاعى للمادة الشعرية المدروسة، ومعطيات هذا المعجم من الناحيتين الإحصائية والوصفية.

* * *

وبعد، فلعلّه ليس من قبيل التزيّد فى هذا المقام أن أذكر مقولة الشاعر الألمانى برتولت بريشت، حين راح يحدّد المثال الأدبى من وجهة نظره، فلم يزد على أن وصفه بقوله : « أن تكتب للعامة بلغة الملوك »[1].

---

(١) العبارة منقولة عن :

Turner, G. W., Stylistics, Penguin Books, England, 1975, P. 230.

٩

وإذا كانت هذه اللغة الخاصة (أوشك أن أقول : هذه اللغـة الملـكيّة) تقتضى ممن يتصدّى لها ذخيرة من الأدوات والروافد، فيها بعض مـا فى هـذه اللغـة مـن سخاء وتميز، فليس أمام القارئ إلاّ أن يحاول. ومن الله تسديد القصد.

العجوزة - يناير سنة ١٩٨٣

محمد فتّوح أحمد



المبحث الأول

مفارقات الشكل



١

العمل الأدبى ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها، وعضويتها تقتضى بالضرورة أن يكون التأثير الجمالىّ مرتبطا بها ككلّ، ومتعلقا بها كواقعة ماثلة، وليس كمشروع مفترض. وإذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة باعتبارها مجموعة الأعراف والقواعد التى يتمّ التصرّف اللغوى طبْقا لها، والكلام باعتباره الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك الاعراف والقواعد فى موقف بعينه، ولوظيفة بعينها[١]؛ فإننا - بالمثل - ينبغى أن نقبل التفرقة بين وحدات اللغة الأدبية وهى ماتزال بعد مادة صمّاء، وهذه الوحدات بعد أن تتخلّق نسقا حيا من العلاقات والتراكيب والأنظمة، فهى فى الوضع الأول فى حالة غياب جمالى مطلق، على حين هى فى الوضع الثانى رهينة حضور جمالى محتمل، كما أن عطاءها الأدبى فى المرحلة الأولى لا وجود له، أو هو ليس موجودا إلا بالقوة، على حين أن هذا العطاء فى المرحلة الثانية موجود بالفعل.

فإذا انتقلنا من الأدب فى عمومه إلى الظاهرة الشعرية فى خصوصيتها، استطعنا أن نكتشف نوعاً من التوازى العجيب بين علاقة اللغة بالكلام، وعلاقة الشعر بالقصيدة، فالشعر باعتباره صورة ذهنية مجردة لا يتجاوز ما نعرفه من تقاليد فنية فى الإيقاع والصياغة، ولكن القصيدة تعنى هذه التقاليد وقد انبعثت ـ أو انتعشت - فى إطار قوْلى يحتذى منظومة هذه التقاليد أو يتصدّى لها بالإضافة أو الحذف أو التعديل. وربما كان الشكليون ومن استلْهَمَ رأيهم من رُوّاد البنائية يضعون أعينهم على هذه الحقيقة، حين نادوا بأن لغة القصيدة محاولة لإحياء

(١) انظر فى التفرقة بين اللغة والكلام:

G.W.Turner, Stylistics, England, 1975, P.14.

الكلمة وإنعاشها فى المقام الأول[1]، وأن هذا الإحياء قد يفضى - أحيانا - إلى الإخلال المنهجى ببعض القواعد اللغوية، الأمر الذى يؤدّى - من ثمة - إلى إعادة النظر فيما يُدْعى بالضرورة الشعرية.

والقصيدة حين تتمثل فى هذا النّسق الكلّى الحى من العلاقات والأنظمة اللغوية، تطرح افتراضين للرؤية يتعلق كل منهما بزاوية النظر إليها؛ فهى باعتبارها عملا إبداعيا لا يمكن تصورها إلّا على نحو تركيبىّ خالص؛ لأنها فى انبعاثها من حدقة المُرْسِل - أو لِنَقُلْ المبدع - إنما تصدر كاملة البِنْية مستقلة التكوين، وهى بالنسبة له رسالة جُمْلِية تتواكب عناصرها الصوتية والتركيبية والإيقاعية فى سياق آنِىّ غير خاضع لمنطق التعاقب، ضرورة أن المرسِل لا يتعامل مع كلٍّ من هاتيك العناصر منفردا، فهو لا يؤلف بين أصوات الكلمة ثم يتوقف ريثما يراجع دلالتها، ثم يتلبث لكى يختبر صيغتها الصرفية وموقعها التركيبى، ثم لكى يوائم بينهما وبين قوانين الإيقاع الشعرى، بل إنه - من خلال الممارسة الإبداعية - يعالج كل هذه المستويات دفعة، وبطريقة مركبة، بحيث يبدو العمل الشعرى فى النهاية وكأنه وليد زمن إبداعى واحد.

غير أن الزمن الإبداعى لا ينطبق بالضرورة على زمن التلقّى، فإذا كان الشاعر يتعامل مع القصيدة على هذا النحو الجُمْلى المركّب، فإن الدّارس - وعمله لا يعدو أن يكون درجة عالية من درجات التلقى - يتعامل معها بوجْهَيْها من التحليل والتركيب، وهو يبدأ مما يدْعى بالشكل الخارجى، أعنى مجموعة الوسائل التى أمكن بوساطتها إبداع النسيج اللغوى للقصيدة، ومن هذه الوسائل ما هو صوتى كالقافية وتجنيس أوائل الكلمات أو أواخرها، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته الزمنية والمقطعية، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها،

---

(١) أطلق فكتور شكلوفسكى على واحد من كتبه نشر سنة ١٩١٤ عنوان «بعث الكلمة»، ووضع هذا المصطلح فى مقابل «تحجير الكلمة» بردّ قيمتها إلى ما تدلّ عليه، وتبعه الشكليون والبنائيون فى التمسك بمنطوق هذا المصطلح ومفهومه.

كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل، كالاطّراد والمفارقة، وكتوازن السياق أو توازيه، وكتشعيب الأداء بين الوصف والحوار، وبين صوت الشاعر وأصوات الآخرين.

وتنظيم المادة الكلامية على هذا النحو يفضى بدوره إلى تنظيم البنية الداخلية للعمل الشعرى، نعنى بذلك بنية الصور الفنية الصادرة أساسا عما يُدعى بطاقة التخيّل، ابتداءً بالصور الجهرية أو العلاقات المجازية الصغرى كالتشبيه والاستعارة ونحوهما، ومرورا بالصور الكبرى كالرمز والأسطورة وما إليهما، ثم انتهاء بنُواة العمل أو محوره الفكرى motive. وهذه البنية الداخلية من جانبها تقوم بوظيفة النظام التحتيّ، الذى تنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى إلى الآخر، ومن ثم يبدو المتلقى كمن يذرع درجات سلّم صعودا وهبوطا، كما تبدو القصيدة محصّلة لوشائج من العلاقات الخارجية والداخلية، تتبادل التأثير فيما بينها، وتتأزر جميعا على تصحيح مسار الرسالة الشعرية[1].

٢

قد يكون فى هذا المفتتح النظرى نوع من المصادرة على المطلوب، ولكنها - على أية حال - مصادرة لم أشأها ولم أقصد إليها، فضلا عن أن ما تضمنته من أفكار حول العلاقات المتبادلة فى بنية العمل الشعرى لم ينبثق إلا فى ضوء مراجعة حديثة لأحد النماذج الذائعة من شعر أبى الطيب المتنبى، وبالطبع لم يكن ذيوع هذا النموذج هو سرّ التوقف عنده، كما أن بواعث ذيوعه لم تكن فى كل الأحوال بواعث فنية خالصة، فقد تركزت هذه البواعث حول ما فى هذا النموذج من عبارات

---

(١) لمزيد من التفصيل فى معنى الشكل الخارجى والشكل الداخلى للقصيدة، تراجع للمؤلف دراسة بعنوان : الشكلية . . ماذا يبقى منها ؟» - مجلة فصول - العدد الثانى - القاهرة - يناير سنة ١٩٨١ - ص ١٦٠ ومابعدها.

جامعة سارت مسير المثل، أو استقطبت معنى من معانى الحكمة، أو توافقت مع ضرب من ضروب الخبرة الحية للمتلقى، أما النسيج البنائى لعلاقات هذا النموذج، وما عسى أن تكشف عنه هذه العلاقات من ظواهر أسلوبية، فأمور لم تسْتَرع بعد اهتمام القارئ التقليدى، أو - على الأقل - لم تسترع اهتمامه بدرجة كافية:

صَحِب الناس قبْلنا ذَا الزمانا	وعناهم فى شأنه ما عنانا
وتَوَلَّوْا بِغُصَّة كلُّهم منه	وإنْ سرّ بعضَهم أحيانا
رُبَّما تُحْسِن الصَّنيعَ لياليه	ولكنْ تكدّر الإحسانا
وكأنّا لم يرْضَ فينا بريْب الدهر	حتّى أعانه مَنْ أعَانا
كُلّما أنْبَتَ الزمانُ قناةً	ركَّب المرءُ فى القَنَاة سِنَانا
ومُرَاد النفوس أصْغر مِنْ أنْ	نَتَعادَى فيه وأن نَتَفانَى
غيرَ أنّ الفتى يُلاقِي المَنَايا	كالحات ولا يُلاَقِى الهوانَا
ولو انّ الحياة تَبْقَى لحىّ	لعَدَدْنا أضلَّنا الشّجعانَا
وإذا لم يكنْ مِنَ الموت بُدٌّ	فمن العجز أن تكون جَبَانا
كُلّ مالم يكنْ من الصّعب فى الأنْفُس	.. سَهْل فيها إذا هو كَانَا[1]

والنموذج الماثل من وزن الخفيف الذى يتولّد الإيقاع فيه من التوالى النظرى لتفعيلتين تتساويان فى كمّ ما تتضمنه كل منهما من مقاطع لغوية، ولكنهما تختلفان بعد ذلك فى طريقة توزيع هذه المقاطع وكيفية تواليها؛ فالتفعيلة الأولى «فاعلاتن» تتكون من سببين يفصل بينهما وتد مجموع، والتفعيلة الأخرى «مُسْتَفْعلن» تتكون من سببين، ثم وتد مجموع كذلك.

غير أن هذا التساوى الكمى من الناحية النظرية لا يُفترض أن يتحقق بحذافيره

(١) اعتمدنا فى توثيق النص على مصدرين:

أبو البقاء العكبرى: التبيان فى شرح الديوان - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - نشر دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨ - جـ ٤ - ص ٢٣٩ - ٢٤١.

عبد الرحمن البرقوقى: شرح ديوان المتنبى - دار الكتاب العربى - بيروت (د.ت) - جـ ٤ - ص ٣٧٢

فى البنية الإيقاعية للقصيدة؛ إذ يحدث فى كثير من الأحوال أن يحذف الثانى الساكن من إحدى التفعيلتين أو كلتيهما، ضرورة أنّ المستوى الإيقاعى لا يتم بمعزل عن بقية المستويات الأدائية، ومن ثم قد تفرض هذه المستويات نوعاً من صدع -أوْ لنقُلْ ترويض - الإيقاع بحيث ينسجم تماما مع غيره من عناصر البِنْية الشعرية، وهو صدع نلمحه بخاصة فى الأبيات : الخامس والسادس، ثم التاسع والعاشر، حيث يتم فى أضرب هذه الأبيات حذف الثانى الساكن، على حين تظل بقية الأضرب فيما سوى ذلك من أبيات محتفظة بالانسجام بين صورتى الإيقاع : الصورة الذهنية المفترضة، والصورة الصياغية الماثلة.

ومردّ هذا الصدع إلى أن البنية الرأسية للإيقاع لا تتطابق بالضرورة تطابقا تماما مع البنية الأفقية للعبارة الشعرية، حقيقة قد يحدث هذا التطابق التام أحيانا، إذ نرى بنية التعبير موازية للصورة الذهنية للتفعيلة، بيد أنه فى كثير من الأحوال يحدث العكس، فنرى بنية التعبير أكثر سعة أو ضيقا، مما يؤدى إلى تعديل مماثل فى التفعيلة بالإضافة أو الحذف، الأمر الذى قد يوحى بأنِ مبدع العمل الشعرى قد تجاوز أو ترخّص، والواقع أنه لا تجاوز ثمة ولا ترخص، وإنما هو نوع من كسْر النظام - إذا صح التعبير - يلجأ إليه الشاعر للمواءمة بين الإيقاع ومقتضيات الصياغة[1].

ويعنى ذلك أن كسر النظام إن أَوْهَم بتَجاوز الشاعر، من ناحية، فإنه يبرهن، من ناحية أخرى، على أن مستويات الأداء الشعرى لا تنفصل وإنما تتكامل، ولاتتدابر فيما بينها، بل تتفاعل مؤثرة ومتأثرة، وليس محض مصادفة أن نرى تفعيلات القوافى فى هذا النموذج بخاصة، وقد أخذت مسارا عجيبا فى العلاقة بين الإيقاع والتعبير، أو بين ما يسمى بالبنية الرأسية والبنية الأفقية، فعلى حين تتطابق هذه التفعيلات مع وحدات لغوية ذات معانٍ مستقلة فى البيت الأول :

---

(١) ما أحرانا بمراجعة عروض الشعر العربى فى هذا الجانب، فالحق أن مايسمى فى اصطلاح العروضيين زحافا أو علة، ليس إلا كسر للصورة الذهنية فى الإيقاع، وهو فى حقيقة الأمر ضرب من المواءمة بين المستويين الموسيقى والتعبيرى.

« ما عنانا »، والثانى : « أحيانا »، والثالث : « إحسانا »، والرابع : « من أعانا »، والسادس : « نتفانى »، والثامن : « شجعانا »، والعاشر : « هو كانا »، نراها فى الأبيات : الخامس والسابع والتاسع تستغرق وحدة لغوية دالّة، بالإضافة إلى مقطع من كلمة سابقة : « ةِ سنانا »، « قى الهوانا »، « نَ جبانًا ».

ثم إن التطابق المشار إليه فى أبيات المجموعة الأولى لا يتم فى كل الأحوال بنفس الطريقة، بل يخضع لمبدأ الوحدة من خلال التنوع، فهو فى البيت الأول تطابق مع ثلاث وحدات ذات معانٍ نحوية مستقلة، وهو فى البيتين الرابع والعاشر تطابق مع وحدتين، على حين أنه فى بقية الأبيات تطابق مع وحدة لغوية لا تزيد، الأمر الذى يمكن لمحه بوضوح لوْحَاوَلْنا ترجمة مسار هذه العلاقة طبقا لتوالى الأبيات إلى هذا الشكل الرمزى :

ا، ب، ب، جـ، د، ب، د، ب، د، جـ

ومنه يبدو أن نسبة تردّد الرمز « ب » أكثر من نسبة تردد غيره، أىْ أنّ هذه العلاقة بين الإيقاع والتعبير تميل إلى التطابق أكثر مما تميل إلى التقاطع، وإذا كان التطابق يعنى مزيدا من ثراء الموسيقى الداخلية للنموذج، فإن التقاطع بدوره - وكما أسلفْنا - يعتبر مؤشرا إلى أن البنية التعبيرية تحاول باستمرار ترويض البنية الإيقاعية وتذليلها لمنطق السياق.

٣

وهذا السّياق التعبيرى لا يخلو بدوره من مثل ذلك التوتر الدائم بين التوازن والتقاطع، بين الاطّراد والمفارقة، بين تتابع المتواليات السياقية وكسر تتابعها؛ فالأبيات الخمسة الأولى تعتمد اعتمادا شبه مطلق على بِنَى الجمل الفعلية التى يتبادل الفاعلية فيها قطبان كبيران، يتناوبان فيما بينهما وظيفتى المؤثر والمتأثر، وهذان القطبان هما « الناس » (أو « المرء »)، والزمان (أو « الدهر »)، ففيما ينهض القطب

الأول بوظيفة المؤثر فى جملتىْ الصدر من البيتين الأولين :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا

وتولوا بغصة كلّهم منه

نرى الثانى ينهض بنفس الوظيفة فى جملتى العَجُز :

وعناهم فى شأنه ما عنانا

وإن سرّ بعضهم أحيانا

مع قيد وحيد، وهو أن كلا منهما إن كان قد ذُكر فى الجملة الأولى صراحة، فقد ذُكِر فى بقية الجمل إضماراً أو إيماءً، وفى كل الحالات كان اطّراد السياق بتكرار صيغة الماضى : صحب، عَنَى، تولى، سرّ، أو حتى بتكرار منطوق هذه الصيغة : عناهم، عنانا، كما كان كسر السياق - أو عنصر المفارقة فيه - متمثلا فى تناوب مواقع التأثير والتأثر بين القطبين المشار إليهما.

وبوسعنا أن نرى كيف أن هذه المفارقة على مستوى التركيب قد أنتجت - بقوة التفاعل - أثرا فوريا فى الشكل الداخلى، وبخاصة فى مستويات التصوير والدلالة الشعرية، فقد خالط الناس هذا الزمان مخالطة من يتوقعون منه الوفاء لرفقة الطريق، ومع ذلك لم يرجعوا منه إلا رجعة من يغصّ بالشراب حين يظن أن فيه حياته، وهو قد أهمّهم وأكرثهم حتى رجوا ما يرجوه المُعانِى من ثواب على عنائه، وبرغم ذلك لم تكن مسرّته إياهم إلاّ لماما، ولم تكن - على ندرتها - لهم جميعا، بل لبعضهم. وبإمكانك أن تمضى بهذه المفارقة الدلالية إلى امتداداتها الناجمة عن المفارقة التصويرية، لترى أن صورة الإقبال التى يرسمها النموذج لرفقة الطريق سرعان ما تنعكس إلى صورة التَوَلِّى أو الإدبار - أخشى أن أقول الفرار - المقرون بإحباط من يتبع السراب على ظمأ، حتى إذا جاءه لم يجده شيئا.

ولا يقلّل من حجم هذا الإحباط الناشئ عن علاقة الناس بالزمان ذلك التعليق الشرطى : « وإن سرّ بعضهم أحيانا »، ولا تلك الصياغة الاحتمالية :

« ربّما تحسن الصنيع لياليه »؛ لأنّ الشاعر قد حدّد أثر هذين - أو أضعفه - حين جعل المسرّة مرهونة بالشرط مرة، ومقيدة بالتبعيض والحينية مرة أخرى، وكذلك حين جعل الإحسان فى إطار الاحتمال الذى تفيده « ربّما » مرة ثالثة، بل لعله قد ألغى هذا الأثر نهائيا بذلك الاستدراك الواضح الحاسم : « ولكن تكدّر الإحسانا »، بكل ما يعنيه من قطع الأمل فى أن يحسن الزمان إحسانا يخلو من الإساءة أو يصفو من الكدر.

وما لمحناه فى البيتين الأوّلين من تبادل مواقع الفاعلية يستمر ملحوظا فى البيتين الثالث والرابع، مع فارق أنه كان أوّلا يتم فى نطاق الصدر والعجز من كل بيت، على حين يتم هنا فى نطاق البيتين مجتمعين، فالليالى - وهى محصلة مفردات زمنية - تحسن وتكدّر، والإنسان بدوره لا يرضى بحوادث الدهر حتى يعينها على غيره، بل وعلى نفسه، وقد توازت المفارقة الناجمة عن هذا التبادل مع مفارقة أخرى على مستوى الصيغة؛ إذْ نرى متواليات الماضى فى بيتى البداية تفسح المجال فى البيت الثالث لمتواليات آنيّة : تحسن، تكدّر، لتعود فى البيت الرابع إلى متواليات المضىّ : لم يرض (و « لم » تقلب زمن المضارع إلى الماضى)، أعانه، أعانا. بل إن المفارقة على المستويين المشار إليهما تتساوق مع مفارقة دلالية ناتجة عنهما ومواكبة لهما، هى المفارقة بين إحسان الصنيع وتكدير الإحسان، ثم بين النفى والإثبات، أو بين عدم الرضا والإعانة، وهى مفارقة يتدرج طرفها السلبى ابتداءً من طبيعة الدهر فى خلط المسرّة بالإساءة، وانتهاءً بتلك المعونة الطوعية التى يبذلها له الإنسان من تلقاء نفسه، ثم هى مفارقة تطّرد - إن صح أن فى المفارقة اطرادا - مع ما أنتجتْه أبيات البداية من دلالات العودة المقهورة والرجاء المخذول.

ومع أن المفارقة فى أحد حدّيها تعتبر خروجا على رتابة النظام، فإنها فى حدّها الآخر لا تخلو من رعاية للسّمات الموقعية التى تدفع إلى اختيار دون آخر، قد يكون هذا الاختيار فى مجال الصيغة، كالتناوب المشار إليه آنفا بين صيغ الماضى وصيغ المضارع، حتى يبلغ هذا التناوب مستقره فى صيغتى الماضى الشاخصتين فى البيت

الخامس : أنبت، ركّب، وقد يكون هذا الاختيار فى مجال وظيفة الكلمة، كذلك التبادل بين الناس والزمان فى الفاعلية، وهو تبادل يبلغ هو الآخر مستقره بتلك المعادلة الصريحة المتوازية فى وحداتها ووظائفها :

أنبت ← الزمان ← قناة = ركّب ← المرء ← سنانا.

بل إن هذا الاختيار الموقعى يدقّ أحيانا إلى حدّ المفاضلة بين رموز لغوية تبدو متساوية الدلالة، وهنا يكون الانتقاء مرهونا - أوّلا - بالهوامش الدلالية التى تكتسبها الكلمة عبر تاريخها فى الاستعمال ومكانها فى السياق، ومرتبطا - ثانيا - بالبنية الإيقاعية ومدى مواءمتها لهذه اللفظة أو تلك، ومن ثم نرى - مرة أخرى - كيف يتفاعل الشكلان الخارجى والداخلى بحيث يتحول كل منهما إلى الآخر فى حركة تبادلية مستمرة. ولعلّ مما لا يخلو من مغزى فى هذا المقام أن نلحظ تلك المراوحة بين لفظتى الزمان والدهر، برغم اشتراكهما فى الدلالة المعجمية، فقد استخدمت الأولى فى البيتين الأول والخامس، ليس فقط من باب الانسجام مع الايقاع، بل لأن دلالتها الحيادية على مطلق الزمن تتواءم تماما مع الاستقلال الموقعى الذى حظيت به فى الحالتين منفعلة وفاعلة، على حين كانت الظلال السلبية لدلالة « الدهر » فى البيت الرابع مكملة لدلالة المضاف « ريْب »، بكل ما توحى به تلك الكلمة الأخيرة من صروف وأحداث.

٤

وحتى الآن كانت حركة البِنْية الشعرية دائرة فى نطاق متواليات فعلية تَبادَل الزمان والإنسان فيها موقعىْ المؤثر والمتأثر، وغير خافٍ أن هذا التبادل ذو دلالة حدثيّة لا ينقطع توتّرها بين هذين القطبين، وغير خافٍ أيضا أن صيغة الفعل تعنى الزمان والحدث، وقد كانت من هذا الوجه مناسبة تماما لدلالة التبادل المشار إليه، فهل لنا أن نرتّب على هذا الملمح ما ينبغى أن يترتب عليه من دقة التوازن

بين بنيتى السطح والعمق، أو بين الشكلين الخارجى والداخلى؟ ثم ألا يعتبر هذا الملمح - فى الوقت ذاته - ذريعة كافية لتحوّل النموذج إلى المتواليات الاسمية[١] حين لم تعد محصلة الزمان والحدث بالنسبة له مناط العلاقات الوحيد؟

إن هذه المتواليات الاسمية تتصدر التركيب الشعرى عبر ثلاثة أبيات متعاقبة، وكل من هذه المتواليات يمثل جملة اسمية كبرى تتولّد منها جملة أو جمل فعلية صغرى، وهذه الجمل الصغرى ترتبط بالجملة الأمّ فى إطار كل بيت ارتباطا خبريّا أو شرطيا :

ومراد النفوس أصغر من أن   نتعادى فيه وأن نتفانى

غير أن الفتى يلاقى المنايا   كالحات ولا يلاقى الهوانا

ولو ان الحياة تبقى لحىّ   لعددنا أضلّنا الشجعانا

ففى صدر كل بيت ينهض الاسم مناطا لتلك العلاقة الخبرية أو الشرطية : مراد، الفتى، الحياة، وتصدّره على هذا النحو يوحى بتحول فى النَّسَق يستتْبع بالضرورة تحولا فى علاقاته الداخلية، ولعلّ مما يسترعى الانتباه فى هذا المقام أن جرعة التعبير المباشر فى هذا النسق قد أصبحت ترجح جرعة التعبير بالصورة، ولذلك تفسيره، لأن الموقف هنا لا يخلو من تأمل، ومن استبصار، ومن أحكام قاطعة تُساق فى تراكيب شديدة الاكتناز، فغايات النفوس أهون من أن تكون مجالا للصراع، والإنسان يموت ولا يذلّ، والموت فى نهاية الأمر مورد يستوى لديه الشجعان والجبناء، فإذا تذكّرنا فى هذا الصدد ما يقال من أن التعبير بالصورة يتم فى تناسب طردى مع توهج المشاعر والاستغراق العاطفى، بحيث يميل المبدع إلى

---

(١) نقصد بالمتوالية هنا Proposition، وهى الصورة الإسنادية للجملة حين تتوالى طبقا لنظام معين فى إختيار وحدات الإسناد وطريقة ترتيبها، وهو مصطلح سبق إلى استخدامه كل من شومسكى وتزفيتان تودورف، وتبعهما فى استخدامه بعض الدارسين فى المغرب العربى، وإن كانوا قد آثروا لفظ «متتالية» فى الدلالة على معنى المصطلح، على حين آثرنا من جانبنا لفظ «متوالية» لخفّته النسبية. انظر : محمد بنّيس : ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - ط١ - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١١٣.

اتخاذ ذلك التصوير قناعا يستتر به كلما غلبه انفعاله[١]، استطعنا - من هذا المنطلق - أن نفهم كيف أن تيار الدلالة المباشرة قد ازداد مع ازدياد تأمل الشاعر فى معادلة الناس والزمان، حتى أصبحت هذه المعادلة فى التحليل الأخير معادلة صريحة بين الحياة والموت.

وبرغم علوّ النبرة المباشرة فى هذا الطور من أطوار النموذج، فإنه لم يُفْض إلى إلغاء التشكيل بالصورة إلغاءً تاما، لسبب بسيط، وهو أن البنية الخارجية - فى مرحلة من مراحلها - تكون مهيّأة لتُجِنّ بداخلها بذرة صورية، بالغا ما بلغ حجمها من الدقة، ومن ثم تصبح دلالة الاشتراك وتعدّد أطراف الصراع، التى توحى بها الصيغة الصرفية «نتعادى»، مدْرجةً إلى مستوى آخر من مستويات ذلك الصراع يصل إلى حدّ تنازع البقاء أو تبادل الإفناء: «نتفانى». وعندئذ تغدو الدلالة المباشرة مؤهلة للتحول مع بداية البيت التالى إلى دلالة صورية، نبصر فيها أطراف المواجهة وقد آلت إلى هذا النحو:

الفتى ← يلاقى ← المنايا، الفتى ← لا يلاقى ← الهوانا.

إن التبادل فى موقعية المفعول فى الحالتين يوازيه التبادل فى الحدث بين الإثبات والنفى: يلاقى، لا يلاقى، ومع ذلك دعنا نتوقف قليلا عند الدلالة الهامشيّة لمحورى الصورة: الفتى، يلاقى؛ فالأول يوحى بزهو الشباب وعنفوان القوة، والثانى يرقى باللقاء إلى درجة الاصطدام، وهكذا تطرح الصورة دلالتها على النحو التقريبى التالى: الفتى يجد القدرة على خوض معركته ضدّ حشد من المنايا الكالحة الشوهاء تلقاه منجمّة أو مجتمعة، ولكنه لا يجد القدرة - بل ولا الاستعداد النفسى - لخوض معركة مماثلة مع الهوان فرداً، فالمعركة الأولى محتملة، وإن بدت صعبة، أما الأخرى فأكثر صعوبة، وإنْ بدت بخلاف ذلك، وصعوبتها هى التى تجعل من

---

(١) انظر فى هذا المعنى:

David Daiches, Critical Approaches to Literature , London, 1969 , P. 243.

« التعادى » و « التفانى » أمرين مفهومين، وإن لم يكونا مقبولين على إطلاقهما، فهما فى أغلب الأحوال استجابة لأهواء النفوس وتناقضات المنازع، ولكنهما - فى بعض الأحيان - رفض للهوان، وتحقيق لإنسانية الإنسان، وإن كلّفة الرفض والتحقيق فى نهاية الأمر حياته ذاتها.

تُرى هل يعتذر المتنبّى عن مطامحه حين يذكر « مراد النفوس » واقتتالها فى سبيله ؟ أتراه يسوّغ خصومته المدوّية مع الناس والزمان، إذ يجعلها مرتبطة برفض المذلّة ونفى الهوان ؟ إذا سلّمنا بذلك كان « الفتى » المذكور معادلا شعريا لأبى الطيب نفسه، مقاتلا يخرج من تحت عباءة الشاعر ليتحدث بلسانه وينافح بسيفه، وهو فهم يظل مشروعا من واقع إبداع الشاعر، ودعنا من واقع حياته، ثم هو فهم مشروع - كذلك - إذا توسّعنا قليلا فربطناه بثراء مادة الفتاء والفتوّة فى معجم الشاعر، وفى كثير من الحالات ترد هذه المادة ومشتقاتها مقترنة بنموذج الممدوح، وأكثر منها تلك الحالات التى ترد فيها مقترنة بصورة الشاعر نفسه، صراحة أو إضمارا :

ولربّما طعن الفتى أقرانَه ... بالرأى قبل تطاعُن الأقران[1]

وإذا الفتى طرح الكلام معرِّضا ... فى مجلس، أخذ الكلامَ اللَّذْ عَنَى[2]

قُضاعة تعلم أنّى الفتى الذى ... ادّخرتْ لصروف الزمانِ[3]

ولكن الفتى العربىّ فيها ... غريب الوجه واليد واللسان[4]

وربما كان هذا الملمح الذاتى فى دلالة « الفتى » سرّا من الأسرار التى أفضتْ إلى إلحاح النموذج على مفارقات الشجاعة والجبن، والخلود والموت، فى البيتين

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - جـ ٤ - ص ١٧٤.
(٢) المصدر السابق - ص ٢٠٦.
(٣) المصدر نفسه - ص ١٨٨.
(٤) المصدر نفسه - ص ٢٥١.

الثامن والتاسع؛ ففيهما يُتّخذ القياس الشرطى ذريعة لتقرير الفكرة بطريقة برهانية قاطعة، وفيهما أيضا يتوارى التبادل بين المتواليات الاسمية والفعلية ليصبح مركز الثقل هو ما تكشف عنه تحوّلات الصفة من نتائج مرفوضة أو مقبولة، فلو بقيت الحياة لتحولت الشجاعة إلى ضلال؛ لأنها تفضى إلى الموت، وهى نتيجة مرفوضة لفساد مقدمتها، ومادام الموت حتما فإن الجبن يتحول إلى ضرب من العجز؛ لأنه لن يفضى إلى خلود، وهى نتيجة مقبولة؛ لأن الدلالة المضمرة فى الشرط السابق قد رشحتْها ومهّدت لإحداثها، فضلا عن صحة مقدمتها فى ذاتها. وهذا يعنى أن تحوّل الصفات على ذلك النحو يتعلق - طردا وعكسا - بدلالة القياس الشرطى صحة وفسادا، كما أن هذه الدلالة بدورها لا تتّم بمعزل عن الوظيفة الأسلوبية ومعطياتها.

ولنقتنع حقا بأن هذه الدلالة لا تحدث معزولة عن المعطيات الأسلوبية، ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن فساد مقدمة القياس الأول إنما تّم فى إطار «لوْ» التى تفيد الامتناع للامتناع، وأن وظيفة التركيب بهذا قد آلت إلى السلب، برغم ما يبدو فى الظاهر من إيجاب، كما أن صحة مقدمة القياس الثانى قد تمت فى إطار شرط منفى صراحة، يتسلّط عليه نفى ضمنى: «بدّ» فيلغى دلالته ويتحول بها إلى الإيجاب، برغم ما يبدو فى الظاهر من سلب، وهكذا نرى أنفسنا إزاء مجموعة من تحوّلات البنْية، يواكب بعضُها بعضا، ويرفد بعضها بعضا، ويقوّم أحدها مسار الآخر بالحذف والإضافة والتعديل.

دلالة المخالفة تلعب هنا دورا لا يستهان به، والتنويع فى معزوفة الموت يغرى الشاعر بالمضىّ فى نفس الدرب إلى مداه، ومادام الجبن نوعا من العجز، فإن الشجاعة ضرب من القدرة، وهى قدرة لا تستمد أسبابها الأولى من القوة الجسدية بقدر ما تستمدها من طاقة الإنسان على التآخى مع الواقع والإيمان بحتميته، أى أنها - فى التحليل الأخير - قدرة نفسية لا تتسلط على تغيير طبيعة ما يقع، وإن تسلطت على تغيير مشاعرنا إزاءه، وطريقة استقبالنا له :

كلّ ما لم يكن من الصعب   فى الأنفس، سهل فيها إذا هو كانا

فالتقابل الدلالىّ بين « الصعب » و « السهل »، وتوازيه مع التقابل التركيبى بين أسلوبى النفى والإثبات فى صدر البيت وعجزه : لم يكن، كانا، ينبغى ألا يصرف أنظارنا عن ملمحين شديدى الأثر فى توليد دلالة المركّب الشعرى. أما الملمح الأول فهو أن « الكون » منفيا ومثبتا ليس كونا ناقصا كما قد يتبادر للذهن، بل هو « كون » تام، ومن ثم لا تنصبّ دلالته على اتصاف الواقع بالصعوبة والسهولة فى ذاته، بل تنصبّ على مجرد عدم الوقوع فى الحالة الأولى، ومجرد الوقوع فى الحالة الثانية، وعندئذ تبرز أهمية الملمح الآخر الذى أشرنا إليه، نعنى دلالة القيد الذى حرص النموذج على ترديده فى الحالتين : « فى الأنفس، فيها »؛ فهى دلالة تثرى دلالة الملمح الأول وتضيف إليها، حتى يصبح الصعب سهلا، لا لتطوّر طرأ عليه بالاستئناف أو الإلغاء، بل لمجرد وقوعه، لمجرد أننا مضطّرون إلى معايشته والتكيف معه، لمجرد أنه قضاء لا يقى منه جبن ولا تعجّل به شجاعة، وهو سهل فى النفس وإن كان غير ذلك فى حقيقته، ثم هو سهل فيها كحدث كان، وإن صعب عليها كصورة ذهنية لم تكن. . .

أتُرانا بإزاء فكرة الموت كرّة أخرى ؟ صحيح أنه لا يُشار إليه هذه المرة صراحة، ولكن هل ثمة ما هو أبلغ فى التطابق مع كل هاتيك الإيماءات من الموت ؟ وألم يمهّد النموذج لهذه الخاتمة القاتمة بالتولّى مع الغصة تارة، وبالتفانى تارة ثانية، وبالموت الصريح تارة ثالثة ؟ وإذا اعتبرنا الفكرة نُواة للشكل الداخلى، تُستقطر فيها كل مستويات الأداء متفاعلة، فهل نجد غرابة فى أن يفضى كل هذا إلى مثل تلك النهاية المأساوية العابسة، وإن لم تخل - على جهامتها - من مشروعية ؟!

لقد تصورت لوهلة أن التعبير قد التوى بالبيت الأخير دون قصد، وتخيلت أن من الأنسب استبدال كلمة « السهل » بكلمة « الصعب » الواردة فى صدر البيت،

ورحتُ أسوّغ هذا الاستبدال بما عسى أن يتمخّض عنه من أثر التكرار ووضوح الدلالة، ثم عدتُ فتذكرت ما فى المفارقة من إيحاءات لا تقل فى أهميتها عما فى التكرار، هذا فضلا عن أن وضوح الدلالة لا يعنى بالضرورة - ويمنطق اللغة الشعرية - دقة الأداء، فربما كانت رقعة الظلال فى هذه اللغة المهيبة العجيبة أكثر عمقا ورحابة وسخاءً من رقعة الضوء[1]، وما قراءة الشعر فى جوهرها إلا مغامرة مع تلك الظلال.

(١) ربما كان هذا هو مبعث انبهار بعض شرّاح المتنبى بتلك القصيدة، دون تعليل - فى الغالب - يستند إلى معطيات النصّ الشعرى. اقرأ هذا التعقيب الطريف الذى لخص به البرقوق رأيه فى هذا النموذج : «لعل شيطانه - يعنى المتنبى - ممن كانوا يسترقون السمع، فتلقّ هذه الآيات من ذات الرجع»، يعنى السماء. انظر شرح البرقوق على الديوان - حـ ٤ - ص ٣٧٢.

المبحث الثانى

عَن ظواهر الصِّياغة الشّعْرّيَة

ربما كان من نافلة القول أن اللغة الشعرية تتميز بالتوتّر الدائم بين الثابت والمتغير من وسائل الصياغة، بين الموروث من تقاليد النظْم الشعرى والمضاف إلى هذه التقاليد، مما تتمخض عنه عبقرية المبدع وطريقته الخاصة فى التعامل مع أدواته، ومن حصاد هذا التوتّر ينمو المذخور من أعراف اللغة الشعرية ومناهجها فى الأداء، ويبدو المبدع كما لوْ كان يتجاوز حدود هذا المذخور، على حين أنه يمتدّ بها ويُثْريها، كما تبدو بصماته التعبيرية الخاصة وكأنّها صدْع فى جدار اللغة الشعرية، على حين أنها إعادة لبناء هذه اللغة، ومحاولة لاستئناف تشكيلها فى نسق صياغى جديد.

قُطْبا التوتر فى هذه الحالة يتجليان فى وضع المبدع إزاء - ولا نقول فى مواجهة - تقاليده، غير أنّ هذا وحده لا يمثل سوى الوجه الظاهر من العملية الإبداعية، لأن هذا المبدع ذاته لا يركن إلى نمط أدائى ثابت فى كل أعماله، بالغا ما بلغ هذا النمط من التفرد والخصوصية، وهو قد يطمئن إلى وسائله فى عمل، ثم يجد هذه الوسائل نفسها غير مقْنعة فى عمل آخر، ومن ثم يظل فى حالة جدل مستمر مع أدواته؛ يستبق منها ويحذف، ويضيف ويغيّر، وكأن لم يكْفه عبء الحوار مع التقاليد الشعرية، حتى يقرن إليه مشقة الحوار مع النفس، والمراجعة الدءوب لوسائله مع مستهل كل تجربة جديدة، وكأنّه - أيضا - لم يُفِدْ مما سبقها من تجارب، إلا ما عسى أن يكون قد أفاده ت. س. إليوت حين علّق على مثل هذا الجدل الإبداعى فى نبرة لا تخلو من المرارة: «لم يتعلم المرءُ إلاّ انتقاء خير الكلام للشىء الذى لم تعُدْ ثمة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التى لم يعد ميّالا لقوله بها»[(1)].

غير أن هذا الجدل الإبداعى بوجهيه: بين المبدع وتقاليده، ثم بين المبدع وذاته، لا ينتهى - ولا ينبغى له أن ينتهى - بالرفض الكامل لكل ما تحقق عبر مسيرة التطور الأدبى من قيم جمالية وصياغية؛ لأن هذا الرفض المطلق يعنى عقم

---

(1) انظر: م.ل. روزنتال - شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - نشر المكتبة الأهلية - بيروت سنة ١٩٦٣ - ص ١٤٣

المحاولة الإبداعية من أساسها، يعنى الحكم عليها بأن تبق رهنا بفردية صاحبها؛ ضرورة افتقارها إلى الحد الأدنى من المواضعة، وعجزها عن تحقيق التلاق بين من يرسل العمل الأدبي ومن يستقبله، وهو التلاق الذى لابدّ منه فى كل عملية أدبية تبلغ غايتها، وهكذا يظل مطلب الفنان فى الوصول إلى التفرد المطلق محض محاولة؛ « إذ بمجرد أن يتحقق تنتفى إمكانية التواصل، يخرج من اللغة، ولابدّ من محاولة التفرد عبر اللغة المشتركة. واللغة قوانين وأصول وتراث ثقافى يحمل موقفا من الكون، ويعكس علاقات إنسانية معينة وتصنيفا للأشياء. لذلك فإن الإبداع معركة داخل ساحة اللغة والموروث، محاولة للقفز بعيدا، لقسر اللغة على التجدد »[1].

وإذن تبق حركة الحوار بين المبدع والتقاليد، من ناحية، وبين المبدع وقيمه الخاصة، من ناحية أخرى، محكومة بمنطق هذه التقاليد والقيم، فهى - أى تلك الحركة - تحذف منها - أىْ من تلك التقاليد - وتضيف إليها، وهى تستبق منها وتطرح، وفى كل الحالات يظل الباقى هو الأساس، كما يصبح المطروح بدوره مقيسا فى موقعه وظروفه بالمطروح منه، ومن جملة عناصر الإيجاب والسلب تتبلور أصالة الشاعر، ويعلو صوته الخاص، موحيا بحجم المعاناة التى كابدها وهو يصطفى عناصر هذا الصوت ونبراته المميزة.

وقد كان المتنبى - بشهادة شعره - ممن يعرفون هذه المعاناة ويعتبرونها شرطا أوّليًّا للأصالة الشعرية، فالشاعر الحق « يفتش عن الكلام »، بكل ما يومئ إليه هذا التعبير من محاسبة الذات ومراجعة الوسائل، أما أصحاب الطريق السهل فيقنعون بالإغارة على أسلاب هذه المعركة الإبداعية :

ولكنّه طال الطريقُ، ولم أَزَلْ ... أُفتِّش عن هذا الكلام ويُنْهَبُ[2]

---

(١) انظر : د. خالدة سعيد - حركيّة الإبداع، دراسات فى الأدب العربى الحديث - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ - ص ١٣.

(٢) ديوان أبى الطيب بشرح أبى البقاء العكبرى - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨ - جـ١ ص ١٨٧.

والشعر فى الحالة الأولى حكمة تجلو الحقيقة فى أوضح صورة، وهو نتاج ملكة صقلها العلم ورفدتْها المعرفة، على حين أنه فى الحالة الثانية أقرب إلى التخليط والهذيان، فهو إفراز مريض لا يصدر بطبيعته إلاّ عن تصوّر مريض :

إنّ بعضاً من القريض هُذَاءٌ ليس شيئا، وبعضه أحكامُ
منه ما يجلبُ البراعةَ والفضل منه ما يجلبَ البِرْسَامُ[1]

وتعظم المفارقة بين الحالتين، حتى يستغرق الأدعياء كل أبعاد الساحة الشعرية بالزعم، على حين يستوعبها الشاعر وحده بحق الإبداع :

خليلىّ إنىّ لا أرى غير شاعر فلمْ منهمُ الدعوى ومنّى القصائد[2]

ويزداد اقتناعك بهذه المفارقة حين تتأمل دلالة العموم التى يلدها نفى النفى فى الشطر الأول من البيت، ودلالة القصر التى يفيدها اقتران « الدعوى » بأداة التعريف، ودلالة الحصر التى يومئ إليها تقديم الجارِ والمجرور فى جملتى الشطر الثانى، ثم حين تقرن بين هذا جميعه وقوله :

أنا السّابق الهادى إلى ما أُقوله إذِ القول قبل القائلين مقولُ[3]

أو قوله فى خطاب سيف الدولة :

أَجِزْنى إذا أُنْشِدتَ شعرا فإنما بشعرى أتاكَ المادحون مردَّدا
ودعْ كُلّ صوت غير صوتى، فإننى أنا الصائح المحكِىُّ، والآخَر الصّدى[4]

فلمن شاء أن يستنبط من هذا طبيعة الصلة بين المتنبى وشعراء عصره، وضراوة المزاحمة بينه وبين أقرانه فى ذلك الزمان، وما أكثرهم، ولمن شاء أن يضيف

(١) المصدر السابق - جـ ٤ - ص ١٠١
(٢) المصدر السابق - جـ ١ - ص ٢٧١
(٣) المصدر نفسه - جـ ٣ - ص ١٠٨
(٤) المصدر نفسه - جـ ١ - ص ٢٩١

إلى هذا وذاك تنمية الشاعر لمعنى الإغارة التى كانت فيما مضى « نَهبا »، ثم تحولت فى النموذج الأخير إلى « ترداد »، ولكنك، من منظور آخر، ستجد الشاعر شديد الإلحاح على فكرة المفارقة بين الأصل والتقليد، بين الصوت والصدى، بين من يُحاكَى ومن يحاكِى، بل ستجده يلجأ فى الإلحاح على هذه الفكرة إلى نحو من تلك الوسائل الصياغية التى ألمحنا إليها، كالقصر : « فإنما بشعرى أتاك المادحون، فإننى أنا الصائح المحكى »، والتعميم : « ودع كل صوت، والآخر الصدى »، الأول فى تقرير العلاقة الموجبة بينه وبين الشعر، والثانى فى تقرير العلاقة السالبة بين الشعر وأدعيائه.

وملمح الأصالة الذى يحرص أبو الطيب على أن يجعل منه قرينا لصوته الشعرى الخاص، لا يفتأ يطالعنا كلما كان المقام مقام تصوير لسمات الذات المبدعة، أو مقام موازنة بينها وبين الشاعرية المدّعاة، بغية الخلوص من هذه الموازنة إلى رجحان كفّة الأولى وهبوط قيمة الثانية، وربما كان هذا الملمح بكل ما يعنيه من خصوصية المبدع - ولا نقول تفرده - هو الذى جعل صورة « الجواد » - نعنى النجيب من الخيل - ومشتقّاتها من أكثر الدوائر التصويرية ذيوعا فى نتاج المتنبى، فللخيل عراقتها فى الموروث العربى، ولهذه العراقة آياتها من تمحض النسب ونقاء السلالة وتميّز النوع ؛ ومن ثم كانت هذه الصورة بظلالها التراثية أوفق ما تكون للإيحاء بمواصفات الشاعر الحق، كما كانت بتنويعاتها الأسلوبية مجالا لدلالات إضافية يمليها تلوّن الأداء واختلاف الطريقة. فهى تارة إيماء خفى يقنع فى الإشارة إلى سبق الجواد بذكر ما يخلفه السبق من غبار، وكأن من يسابقونه لا يسابقونه على الحقيقة، بل يسابقون أثرا منه :

إذا شاء أن يلهو بلحية أحمق ‏ ‏ ‏ ‏ أراه غبارى، ثم قال له الْحقِ[1]

وهى تارة ثانية تصريح مرتفع النبرة، يتخذ من صهيل الخيل قناعا لصوت

---

(١) نفسه - جـ ٢ - ص ٣١٤.

الشاعر، على حين يصبح « النهاق » - وليس هو من شيم الجياد - قناعا لأصوات الآخرين، مع ما ينتجه التقابل بين القناعين من طاقة احتجاجية مبعثها ما تحمله الصورة من قياس ضمنى :

لم تَزَلْ تسمع المديح ولكنّ صهيل الجياد غير النُّهاق[1]

وتارة ثالثة تتّسع حواشى الصورة وتمتد ذيولها، حتى يتبادل « الجواد الشاعر » مع « الجواد الفارس »، وتنزوى - ولا نقول تختفى - صورة النموذج القائل حين تزاحمها صورة النموذج المقاتل، دون أن تنفى الثانية الأولى أو تستبعدها تماما، فمعاناة الفنان فى ساحة الكلمات صراع لا يقل فى ضراوته عن صراع المحارب فى حومة الوغى، وكلاهما فى مظهره الصورى لا يزال جوادا :

يقول لىَ الطبيب أكلتَ شيئا وداؤُك فى شرابك والطعام
وما فى طبّه أنّى جواد أضرّ بجسمه طُولُ الجَمَام
تعوّد أن يغبّر فى السَّرايا ويدخلَ منْ قَتام فى قَتامِ
فأُمسِكَ لا يُطال له فيرعى ولا هو فى العليق ولا اللّجام[2]

وقد يتملكنا العجب لأننا - بخلاف عادة المتنبى فى تشكيل هذه الصورة - إزاء جواد كسير مضرور، وقد نذهب فنلتمس تفسيرا لذلك فى قسوة الفترة التى قضاها الشاعر فى رحاب كافور، والتى نظم خلالها تلك القصيدة التى اجتزأنا منها بهذه الأبيات، بيْد أنه يظل واضحا فى الحالتين أن بناء الصورة ذاته قد سوّغ ذلك الانكسار، حين جعله مرهونا بصيغ المبنى للمجهول فى البيت الأخير، فهذا الجواد لم يقعد بذاته، وإنما قيّدته قوة لا قبل له بها؛ فلا هو فى فسحة من رباطه حتى يرعى، ولا هو فى السفر حتى يعتلف مما فى مخلاته من زاد، ولا هو فى اللجام حتى يتهيّأ لما تتهيأ له الخيل من شئون. ويمكنك - دون عنت - أن تتدرج من هذا البناء

(١) المصدر نفسه - ص ٣٧١
(٢) المصدر نفسه جـ ٤ - ص ١٤٨

إلى دلالته الثانية، لتتبين أنك إزاء فارس - أو جواد، فلا فرق - محاصر، لا هو قانع بما بين يديه حتى يقيم، ولا هو فى حلّ من أمره حتى يرحل.

ولسنا نريد أن نسترسل الآن فى تعقب الدوائر التصويرية التى كلف المتنبى بالإلحاح عليها ومراجعتها عبر العديد من قصائده، فلذلك مقام آخر من هذه الدراسة، وما أردنا بما قدمناه إلاّ أن نشير إلى أمرين، أوّلهما تصور الشاعر لفكرة الإبداع وما تقتضيه من عبء الريادة، وخصوصية الصوت، وتميز الأداء، وثانيهما تقييد هذه المقتضيات جميعا بمنطق الأصالة، بكل ما تعنيه هذه الأصالة من خلوص الجوهر ونفى الزيف، وإبقاء ما تصح قيمته مع البقاء، ورفض «ما لم تعد حاجة إلى قوله»، حتى تتمخض عن حركة المبدع بين الإيجاب والسلب وقائع صياغية، تنتقل بالتردد والمعاودة إلى حيث تصبح ظواهر، وترقى بهما حتى تتحول إلى عرف فنى لا ينقصه التجدد والثبات معا.

وعلى كثرة هذه الوقائع الصياغية التى تكتسب بحكم الإلحاح قوة الظواهر الأسلوبية، فإننا فى مراجعتنا لشعر المتنبى مضطرون إلى القناعة بأبرز تجلياتها، وبخاصة تلك التجليات التى تجعل من هذا الشعر - حسبما حاول صاحبه - صوتا أصيل النبرة، قد تتنوع درجاته، وتتعدد طبقاته، ولكنه التنوع الذى يسهم فى وحدة عالمه البنائى الخاص.

ولعل أول مايصافحنا من هذه التجليات **ظاهرة الخطاب** فى مطلع القصيدة، وبخاصة فى قصيدة المدح، حيث يكون الطرف المستقبل فى عملية الخطاب هو الممدوح نفسه، وهى ظاهرة تطالعنا فى كثير من نماذج المادة الشعرية التى يمثلها تراث المتنبى، فهى تطالعنا - على سبيل المثال لا الحصر - فى مستهل تهنئته لكافور (ج ١ من ديوانه - ص ٣٢)، وفى صدر قصيدته الموجهة إلى سيف الدولة حين ظفر ببنى كلاب (ج ١ - ص ١٧٥)، كما تطالعنا فى مفتتحات قصائده التى تحتلّ الصفحات ٨٦، ٩٢، ٩٧، ١٠٠ (ج ٢ من ديوانه)، والصفحات ٢٤٢، ٢٦٣،

٢٩٤ (جـ ٤ من ديوانه)[١]. وصحيح أنها فى كل مرة تتشكل فى إطار أسلوبى جديد، محكوم بالبنية الكلية للقصيدة، ولكننا، ومع اختلاف هذه التشكيلات، نلحظ أنها ترد - حين ترد - بديلة للمقدمة التقليدية، إذ يقتحم الشاعر تجربته مباشرة، جاعلا من العلاقة الحميمة التى تلدها صيغة الخطاب مدخلا تعويضيا، ينهض بما تنهض به العناصر الغزلية والطللية فى المقدمة.

ومن أبرز ما يستوقف النظر فى صياغة هذه الظاهرة اقترانها أسلوبيا بصيغ الدعاء، وما يقتضيه هذا الاقتران من التركيز على أبنية المتواليات الفعلية، باعتبارها من أكثر الأبنية مواءمة لدلالة الدعاء. اقرأ فى مطلع إحدى مدائحه لسيف الدولة :

سِرْ حيث شئتَ يحُلُّه النُّوّارُ وأراد فيكَ مرادكَ المقدارُ
وإذا ارتحلتَ فشيّعتْكَ سلامة حيث اتجهتَ وديمَةٌ مِدْرارُ
وأراكَ دهرُك ما تحاول فى العِدَا حتى كأنّ صُروفَه أنصارُ
وصدرتَ أغْنم صادر عن مورد مرفوعةً لقُدومك الأبصار
أنت الذى بَجِح الزمان بِذِكْره وتزيّنتْ بحديثه الأَسمارُ[٢]

فستجد أن الخطاب قد لُفّ لفًا فى تضاعيف متواليات فعلية اكتسبت فيها صيغ الماضى - بسياق الدعاء - دلالة طلبية، هى أبلغ فى تحقّق ما يُدْعى به من الصيغ الطلبية المباشرة، حيث تشير إلى أنه لم يعد فى دائرة المرجوّ، بل أصبح فى حكم الواقع، وفيما عدا صيغتى الأمر والمضارع فى الشطرة الأولى من البيت الأول، فإنك تلحظ أن صيغ الماضى لم تتخلف، وإن اختلفت معطياتها : أراد فيك مرادك المقدار، شيعتك سلامة حيث اتجهت، أراك دهرك ما تحاول، صدرت أغنم صادر، ثم إنها جميعا مستقطبة بين اتجاهى حركة متعاكسين، اتجاه الرحيل أو المغادرة :

---

(١) المصدر والطبعة المشار إليهما فيما سبق.
(٢) المصدر السابق - جـ ٢ - ص ٨٦.

سر حيث شئت، وإذا ارتحلت. . ، واتجاه العودة أو الصَّدَر، وبين هذين الاتجاهين ينهض تحول دلالات المضىّ إلى دعاء بدور التعويذة أو الرقيا الشعرية، حتى لكأننا إزاء محاولة بالكلمات للسيطرة على قوى الطبيعة وتحريكها والتأثير فيها، وليس محض مصادفة أن يتواكب السير وحلول النوّار، وأن يتواكب الرحيل وانهمار المطر، بكل ما يعنيه هذا التواكب من ترادف المخاطب - الممدوح والخصب فى مخيلة الشاعر، كما أنه ليس محض مصادفة أن يكون انكسار المتواليات الفعلية، وتصدير البيت الأخير بضمير الخطاب المنفصل (أنت الذى. .)، إيذانا بتحول الدلالة الدعائية الطلبية، إلى دلالة إخبارية، تثبت الصفات ولاتقترحها، وتقررها ولا تستحدثها، بغض النظر عما فى هذا التقرير من مقادير الحقيقة والادّعاء.

لقد سبق أن افترضنا نوعا من الارتباط بين مستوى الخطاب وما عسى أن يومئ إليه من إشعار بالعلاقة الحميمة بين منْ يرسل الخطاب ومن يستقبله، ونضيف هنا أن تلك الدلالة ذاتها يمكن أن تفسر بعض اللوازم التعبيرية التى تحفّ بهذا المستوى أو تتفرع عنه، ومن تلك اللوازم أساليب النداء والصيغ الإنشائية على وجه الخصوص ، فحيثما يكون المقام مقام خطاب تلمس التركيز على هذه الأساليب والصيغ، كما تلمس الحرص على تقليبها عبر سياقات مختلفة، بغية تحقيق نفس الإيماءة أو قريب منها. لنقرأ بعض خطاباته لسيف الدولة، ولنتنبه - بخاصة - إلى التفاف الخطاب بتلك اللوازم المشار إليها، منجّمة أو مجتمعة :

يامن يعزّ على الأعزّة جاره ... ويذلّ من سطواته الجبّار

كن حيث شئتَ، فما تَحول تَنوفة ... دون اللّقاء ولا يشط مزار[1]

* * *

دواليكَ يا سيفها دوْلةً ... وأمركَ ياخير من يأمر[2]

* * *

(١) المصدر السابق - ص ٨٧-٨٨.

(٢) المصدر نفسه - ص٩٣.

رويدكَ أيّها الملكُ الجليلُ تـأَىَّ وعُــدَّه مما تُنيلُ
وَجُودَكَ بالمقام ولـوْ قليلاً فما فيما تجود بـه قليلُ[١]

* * *

إن يكن صبر ذى الرزية فضْلا فكن الأفضل الأعزَّ الأجلّا
أنتَ يا فوق أن تُعزَّى عن الأحـ باب، فوق الذى يعزيك عقلا

* * *

يا مليك الورى المفرِّق مَحيا ومماتًا فيهم، وعزًا وذُلاّ

* * *

أيها الباهرُ العقولَ فما يُدْرَكُ وصـ فا، أتعبتَ فِكْرى، فمَهْلاَ[٢]

فتجلّيات الخطاب فى هذه النماذج - كما يتضح من الإشارات الخطّية المرفقة - تقترن بالصيغ الإنشائية، من ناحية، وبأساليب النداء، من ناحية أخرى، وهذا الملمح بدوره يفضى بنا إلى ملمح جديد، فما دام الحديث قد تطرق إلى أساليب النداء ودلالتها، فإن تتمة هذا الحديث تقضينا الالتفات إلى حلقة الصفات التى تدور فى إطارها تلك الأساليب؛ ففى موطن القلب من هذه الحلقة يأتى النداء بالمْلك، صراحة، أو بالمعنى : « ياأيها الملك الغانى بتسمية فى الشرق والغرب، عن وصف وتلقيب، يا ملك الأملاك طرّا، يا أُصْيد الصِّيد، يا ملك الملوك ولا أُحاشى، أيها الملك الجليل، يا مليك الورى. . . »

وعلى إطار هذه الحلقة تتوزع جملة من الصفات التى ترتدّ إلى تلك الصفة الأمّ ارتداد الفرع إلى أصله، كالكرم، والشجاعة، والعدل، ورجاحة العقل، وأصالة النسب، وجميعها صفات كانت من أقانيم المدح فى تراث الشعر العربى القديم[٣]،

(١) المصدر السابق -جـ٣- ص٣.

(٢) المصدر نفسه - صفحات ١٢٣، ١٣٢، ١٣٣.

(٣) أثرت روافد النقد الأرسطى فى تقنين هذه الصفات ومشتقاتها فى النقد العربى القديم، باعتبارها دعائم لموقف المدح. انظر كتاب « الخطابة » لأرسطو - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى - بغداد سنة ١٩٨٠م - ص ٦٤.

وجميعها أيضا فضائل معنوية ونفسية، باستثناء قلة من الحالات تلوّن فيها المنادى بمعطيات الحواس، وبالذات تلك الحالات التى كان النداء فيها موجها إلى كافور.

وهكذا يمكن من باب التقريب، والعزوف عن الإطناب، أن نتصور تجليات النداء ودلالاته فى ضوء البيان التالى[1] :

الملك والسطوة	يا أيها الملك الغانى بتسمية عن وصف وتلقيب، يا ملك الأملاك طرا، يا أصيد الصيد، يا ملك الملوك ولاأحاشى، أيها الملك الجليل، يا مليك الورى
الشجاعة	يا من يعزّ على الأعزة جاره، أيها السيف الذى لست مغمدا، دواليك يا سيفها دولة، معقلى فى البراز
السخاء	ياأكرم الأكرمين، يا بحر البحور، أيها الواسع الفناء، يا ذا الذى يهب الجزيل.
العقل	يا مُزيل الظلام عنى، يا فوق أن تعزَّى، أيها الباهر العقول، يا أعدل الناس.
معطيات حسية	يا رجاء العيون، روضى يوم شربى، أبا المسك ذا الوجهُ الذى كنت تائقا إليه، أبا كل طيب لا أبا المسك وحده..

والمادة التى اعتمد عليها هذا البيان تتوزع عبر ثلاث عشرة قصيدة من شعر المتنبى، وهى تكفى للإقناع بأن أكثر صفات المنادى دورانا هى تلك التى تتعلق

(١) تراجع النماذج الكاملة لأصول المقتبسات التى يتضمنها هذا البيان فى الجزء الأول من ديوان الشاعر، صفحات : ٣٦، ١٧٦، ١٨٢، والجزء الثانى، صفحات : ٩٣، ١٧٥، ١٨١، ٢١١، ٣٣٩، ٣٦٨، والجزء الثالث، صفحات : ٣، ١٢٣، ١٣٢، ١٣٣، ٣٦٦، ٣٧٠، ٣٩٢، والجزء الرابع ص٢٨٩.

بالمُلْك والسطوة، أما بقية الصفات فقد تفرقت - بالتساوى تقريبا - بين أمهات الفضائل المعنوية الممدوح بها، كالشجاعة والسخاء والعقل، وهى فضائل لا يكتمل معنى الملك إلا باكتمالها. وقليل من هذه الصفات هو الذى يدور حول معطيات حسية.

ومثل هذا التقريب لا يتضمن - بطبيعة الحال - أحاديث الذات أو مناجيات القلب، تلك التى ترد عادة فى بعض افتتاحيات المتنبى، كما لا يتضمن تلك الحالات التى يتوجه فيها النداء إلى المنادى باسمه الصريح؛ لأنه ليس من شأن الأعلام فى تلك الحالات أن تتمخض عن دلالة، وإنما هذا من شأن الصفات وما يرتبط بها أو يدل عليها من المعانى والأفعال والإضافات التركيبية.

ومن الملامح الصياغية التى تستوقف النظر فى شعر أبى الطيب **ظاهرة التصغير**. قد يكون لهذه الظاهرة جذورها - من الناحية النفسية - فيما اتّسم به تكوين المتنبى من إحساس بالعظمة وتوكيد الذات، وقد تكون لها - أيضا - وشائج بموقفه من خصومه ومنافسيه على الصدارة الشعرية، غير أننا، وبغضّ النظر عن هذا التفسير أو ذاك، لا نتصور هذه الظاهرة على حقيقتها إلا إذا وضعناها فى مقابل تلك القسمات الملحمية التى تتركب منها صورة المبدع عبر شعره، وهى صورة تتعدد فيها وجوه الكمال بتعدد زوايا الرؤية، فقد تنظر من إحداها فيطل عليك وجه الفارس الكامل، وقد تنظر من أخرى فيطالعك وجه الشاعر الكامل، وقد يتوارى هذا وذاك ليتجلى مكانهما وجه الإنسان الكامل بنفسه وإن حاربته الظروف. ولا شكّ أن تواتر وجوه المثال واتّساع آمادها على هذا النحو قد يفضى - أحيانا - إلى تكوين صورة معكوسة فيما يتعلق بالآخرين، بحيث تبدو وجوههم - فى حدقة الشاعر - أصغر قليلا، أو شائهة إلى حدّ مّا، أو مموهة ببعض ظلال العتمة والتحريف.

والتصغير تغيير مخصوص فى بنية الكلمة، وهو من هذه الوجهة تحوّل صرفى محض، ولكنه من وجهة أخرى يعتبر وصفا فى المعنى، ومن هنا تأثيره فى الدلالة

الجزئية للكلمة، ثم فى الدلالة الكلية للنسق اللغوى، وهما الأمران اللذان استوجبا دراسته ضمن الظواهر الأسلوبية.

ولعل مما يسترعى الاهتمام أنه برغم تنوع الوظائف الدلالية التى ينهض بها التصغير كتحقير شأن الشىء أو تقليل كميته أو تقريب زمانه أو مكانه أو منزلته[١]، نرى أن أكثر هذه الوظائف دورانا فى إبداع المتنبى تلك التى تقصد إلى تحقير الشىء أو التهوين من شأنه، وفى تلك الحالة نرى المواءمة كاملة بين وظيفة الصيغة (التصغير) ووظيفة النسق الشعرى، باعتبار الأولى إحدى لبنات الثانية ومقدمة من مقدماتها، فحين يكون المقام مقام مواجهة مع فرد بعينه ترى التصغير يتناول اسم ذلك الفرد، بحيث يتولى السياق تسويغ ذلك التصغير وتوفير السمات الهجائية التى تبرره وتضفى عليه قدرا من الإقناع والمنطقية:

أوْلى اللئام كُوَيْفير بمعذرة
فى كل لؤم، وبعض العذر تفنيد
وذاك أنّ الفُحول البِيض عاجزة
عن الجميل، فكيف الخِصْية السود[٢]

فالتصغير هنا عنصر من عناصر الدلالة الهجائية التى تمخض عنها تكرار مادة «اللؤم» فى البيت الأول، ثم القياس البرهانى المضمر فى البيت الثانى، وفى كليهما ما يجعل العلم المصغر حريّا بما أُسبغ عليه من مهانة وصغار.

وحين تكون المواجهة مع نمط تجمع بين أفراده صفة مشتركة، ترى التصغير ينصرف إلى هذه الصفة دون تحديد لما صدقاتها، وقد تضاف إليها فى هذه الحالة بعض النعوت السلبية التى تسهم فى خلق المناخ الهجائى المقصود:

---

(١) لوظائف التصغير وصيغه يراجع: أحمد الحملاوى - شذا العرف فى فن الصرف - الطبعة الثامنة عشرة - مصر سنة ١٩٧١ - ص ١١٧

(٢) ديوان أبى الطيب المتنبى - ج٢ - ص ٤٦

أَذَا الجودِ أعْطِ الناس ما أنت مالك ولا تعطينّ الناس ما أنا قائل
أفى كلّ يوم تحت ضِبْنى شُوَيْعِر ضعيف يقاوينى، قصير يُطاوِل
لسانى بنطق صامت عنه عادل وقلبى بصمتى ضاحك منه هازل[1]

« فالضعف » و « القِصَر » يكشفان بعض سمات هذه الشاعرية الصغيرة المزعومة، ويبقى لتلك الأخيرة من دلالة العموم ما يستوعب - بشمول الصفة - هذا النمط من زعانف الشعر، دون تسمية أو تخصيص.

وقد يتّسع نطاق موضوع التصغير حتى يستغرق أهل « هذا الزمان » جميعا :

أذمّ إلى هذا الزمان أُهَيْلَهُ فأعلمهم فَدْم وأحزمهم وغْدُ[2]

وحتى تصبح العلاقة بين المبدع وأهل عصره علاقة تناقض لا يلتقى طرفاه إلا لقاء الأضداد، ولا يبصر ثانيهما فى أولهما من عناصر السلب إلاّ ما هو فى حقيقته من عناصر الإيجاب، وسواء أكان التواء الرؤية على هذا النحو ناجما عن سوء النية أم سوء الفهم، فإنه فى الحالتين ليس محسوبا على الشاعر، بقدر ما هو محسوب له :

وإذا أتتْكَ مذمّتى من ناقص فهى الشهادة لى بأنّى كاملُ
من لى بفهم أُهَيْل عصرٍ يدّعى أن يحسُبَ الهندىّ فيهم باقلُ[3]

لكأنّ المواجهة هنا بين الشاعر وأهل عصرة جملة، فباقل، هذا الذى تحوّل بفعل السخرية إلى حيث أصبح حجة فى الحساب و المقدرة الذهنية، هو مثال للفهاهة والعجز والحصر، فإذا كانوا قد ضلوا فى قيمته فكيف تُطلب منهم الإصابة فى قيمة الشاعر؟ بل كيف يُرجى منهم تمييز الجاهل من العالم والناقص من الفاضل ؟

---

(١) المصدر السابق - ج٣ - ص ١١٧
(٢) المصدر نفسه - ج١ - ص ٣٧٤
(٣) المصدر نفسه - ج٣ - ص ٢٦٠

وتنهض أساليب الشرط في شعر المتنبي بوظائف لا تقل في قيمتها عما عداها من الظواهر الأسلوبية، وبغض النظر عن تنوع الأدوات التي تتصدر تلك الأساليب، طبْقا لتنوع الدلالة من جهة، واختلاف مقتضيات الإيقاع من جهة أخرى، فإن هذه الأساليب في جملتها تهيء للبنية الشعرية ميزتين جوهريتين، الأولى : انسجام النسق وتعاقب صورة بحكم ما في معمار هذه الأساليب من تكرار، والأخرى : توتر هذا النسق باعتبار ما يتشكّل بهذا المعمار من مادة، وما يؤديه في العمل الشعري من وظيفة. قد تقرأ في مدح هارون بن عبد العزيز الكاتب :

فإذا سُئلتَ فلا لأنّك مُحوج ... وإذا كُتِمتَ وشت بكَ الآلاءُ
وإذا مُدِحتَ فلا لتكسب رفعة ... للشاكرين على الإله ثناءُ
وإذا مُطِرتَ فلا لأنكّ مجدب ... يُسقى الخصيب وتُمطَر الدأماء[1]

فيستوقفك تعاقب أساليب الشرط على نحو لا يكاد يتغير : إذا + فعل الشرط الماضي + تاء الفاعل المخاطب، ولكنك عند القراءة الثانية تلمس عددا من التحولات التي لا بد أن تفضى إلى مثل هذا التغير، فبالإضافة إلى اختلاف الأفعال المشروطة مادة ودلالة، تجد أن الشرط الأول (فإذا سئلت) قد أجيب عنه بالسلب، اعتمادا على مفهوم المخالفة، على حين أن الشرط الثاني (وإذا كتمت) قد أجيب عنه بالإيجاب، أما الشرط في البيتين الثاني والثالث فقد أجيب عنه بالسلب كذلك، ولكنه اختلف أيضا، لتعقيب السلب بجملة احتجاجية توضح مفهوم المخالفة وتبرهن عليه؛ فالمديح لايزيد الممدوح رفعة بقدر ما يرتد بعائده إلى المادح، كما يرتدّ شكر الخالق بثوابه إلى الشاكر، والمطر ليس تعبيرا عن حاجة الممدوح أو إجدابه، بدليل أن الخصيب من الأرض يستقبل المطر دون أن تكون به حاجة إليه، وأن البحر ينال من هذا المطر مع كثرة مائه.

ودلالة الاحتجاج التي أفضى إليها الشرط في هذا النموذج تقودنا إلى ملحظ

---

(١) المصدر نفسه - ج١ - ص ٣٠

آخر، ذلك أن كثرة من **أساليب الشرط** فى إبداع المتنبى تكاد تستقطبها وظيفتان كبريان : إحداهما احتجاجية، يقوم فيها توالى الأقيسة الظاهرة والمضمرة بالبرهنة على الدلالة وإقناعنا بها، والأخرى استقصائية، ينهض فيها هذا التوالى باستيفاء الحالات، وتوازن الأقسام، بحيث يخيّل إليك أن هذا التوازن يمتد عبر كل مستويات البنية الشعرية امتدادا رأسيًا، مساوقا بين الإيقاع والتركيب والدلالة.
ولكى لا يكون حديثنا تهويما فى الفراغ، دعنا نقرأ نماذج هاتين المجموعتين «ا»، «ب» من أساليب الشرط، قراءة مقارنة :

أ أ = فإن تكن خُلِقَتْ أنثى لقد خُلِقت ... كريمةً غير أُنثى العقل والحسَبِ
وإن تكنْ تَغْلب الغَلْباءِ عنصرها ... فإنّ فى الخمر معنىً ليس فى العِنَبِ[1]

أ ب = إذا اعْتَاد الفتى خوض المنايا ... فأهْونُ مايمرّ به الوُحول
ومن أمر الحصون فما عصتْهُ ... أطاعتهْ الحُزونة والسُّهول[2]

أ ج = فى وجهه من نور خالقه ... قُدَر هى الآيات والرّسُل
وإذا القلوب أبتْ حكومتهُ ... رضيتْ بحكم سيوفه القُلَلُ
وإذا الخميس أَبى السجود له ... سجدتْ له فيها القنا الذُّبُل[3].

* * *

ب أ = إذا غدرت حسناء وفّت بعهدها ... فمن عهدها ألاّ يدوم لها عهدُ
وإن عشِقتْ كانت أشدّ صبابةً ... وإن فَرِكت فاذهب، فما فِرْكها قَصْدُ
وإن حقدتْ لم يبق فى قلبها رضا ... وإن رضيت لم يبقَ فى قلبها حقدُ[4].

ب ب = إنْ برقوا فالحُتوف حاضرة ... أو نطقوا فالصواب والحِكَمُ
أو حلفوا بالغَموس واجتهدوا ... فقولهم : خاب سائلى القَسَمُ
أو ركبوا الخيل غير مسرَجة ... فإنّ أفخاذهم لها حُزَم

---

(١) المصدر السابق - ج١ - ص ٩١
(٢) المصدر نفسه - ج٣ - ص ٥
(٣) المصدر نفسه - ص ٣٠٦ - ٣٠٧
(٤) المصدر نفسه - ج٢ - ص ٤

أو شهدوا الحرب لاقحا أخذوا   من مهج الدارعين ما احتكموا[١]

ب ج = وإذا اهتز للندَى كان بحرا   وإذا اهتز للوغى كانَ نصلا
وإذا الأرض أظلمتْ كان شمساً   وإذا الأرض أمحلت كان وبْلا[٢]

فنماذج المجموعة «ا» توظّف التّوالى الشرطى توظيفا برهانيا، ولكنها فى هذا البرهان تلجأ إلى بعض الأقيسة المجازية، المباشرة أو الملفوفة، بغية إحداث الدلالة المقصودة، فإذا لم يكن غريبا أن يتجاوز الفرع أصله لاختصاص الأول بمعنى ليس فى الثانى، فليس غريبا - من ثمة - أن تكون المرأة أنثى بخلْقها وغير أنثى بعقلها ومناقبها، وأن تكون تغلبية الأصل، مع تخطّيها فى وجوه الفضل لمفردات هذا الأصل (النموذج أ أ). كذلك إذا تحقق الأصعب تحقق الأسهل من باب أولى، فمن تعود اختراق أهوال المنية لم يعجزه اجتياز الوحول، ومن يتحكم فى الحصون لا تكرثه التلال والسهول (النموذج أ ب). وبالمثل إذا تحقق الأهم فليس بضائر أن يفوت المهم، ومن أطاق التماس الشىء اقتدارا لم يضره ألا يحصل عليه اختيارا (النموذج أ ج).

هذا على حين تعمد نماذج المجموعة «ب» إلى توظيف التوالى الشرْطى فى استغراق أجزاء الدلالة، كلّها أو بعضها، فتصل من البرهان إلى نحو مما وصلت إليه نماذج المجموعة الأولى، وإن يكن عن طريق مختلف، نعنى استقراء الحالات وإستيفاء الاحتمالات والموازنة بين الأقسام، كما يتجلى فى النموذجين ب ا، ب ج بصفة خاصة، حيث تتوازن مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة جميعا، وحيث يستقل مركّب الشرط وجوابه بدلالته الجزئية عبر شطر شعرى واحد، أو بالأحرى عبر جملة إيقاعية واحدة.[٣]

---

(١) المصدر نفسه - ج٤ - ص ٦٥ - ٦٦

(٢) المصدر نفسه - ج٣ - ص ١٣٢

(٣) نقصد بالجملة الإيقاعية شطر البيت الشعرى، فمن المعلوم أن ما يتضمنه الشطر من عدد التفعيلات وتواليها على نمط معين، هو نفس ما يتكرر فى بقية الأشطر دون اختلاف جذرى، اللهم إلا فى اعتبار القوافى التى تختم الأشطر الثوانى من أبيات القصيدة.

ومع أن التوالى الشرطى يمثل فى جوهره ضربا من **التكرار** فى نسق التركيب، فإن ثمة من ضروب التكرار ما لا يرتبط بالشرط، وما يتجاوز نظام النَّسق التركيبي إلى المادة الأولية التى يشكّلها، نعنى الوحدات اللغوية المكوّنة له، سواء تناول هذا التكرار ألفاظا برمّتها، أو مقاطع منها، أو بعض صورها الاشتقاقية، وسواء وقع هذا التكرار فى صدر التركيب الشعرى أو عجزه أو حشوه[١]، والمهم فى كل هاتيك الحالات أن القيمة الإيقاعية التى يحققها التكرار فى شعر المتنبي ترجح فى الوضوح ما عداها من قيم التصوير والدلالة التى ينتجها التكرار ذاته، وإن كانت - بالطبع - لا تلغيها. هذا على حين نرى الآية معكوسة فى شعرنا الحديث، على سبيل المثال، حيث تطغى تلك الأخيرة إلى حدّ يستغرق بلاغة التكرار ويكاد يطويها طيا، فلا يعود باقيا منها سوى رسيس خافت النبرة، هادئ الجرس، ذائب فى تلافيف الصورة فى معظم الأحيان.

فحين نسمع صوت عبد الوهاب البياتى فى قصيدته « مسافر بلا حقائب » :

آبـداً لأجلى، لم يـكن هـذا النهـارْ
البابُ أُغلـق، لم يـكن هـذا النهـار
أبـداً لأجلى لم يـكن هـذا النهـار
سأكون، لا جدوى، سأبقى دائما مِن لا مكان
لاوجه، لا تـاريخ لى، مـن لا مـكان[٢]

لن يجذب انتباهنا من القيمة الإيقاعية للتكرار سوى ترداد « النهار » و « المكان » فى القوافى، أما بقية ترددات التركيب فقد انسربت داخل تجاعيد تلك الصورة، فى ذلك الوجه الليلى الملامح، المحاصر أبدا، الراحل أبدا، المسافر

(١) اهتم الشكليون، ومن بعدهم البنائيون، بدراسة ظاهرة التردد فى البنية الشعرية، بيد أن الخوض فى مثل هذه الدراسة ليس جديدا تماما، فقد سبق أرسطو بالإشارة إلى بعض جوانب هذه الظاهرة فى كتابه : الخطابة - المرجع الأنف الذكر - ص ٢١٧.

(٢) عبدالوهاب البياتى - أباريق مهشمة - بيروت سنة ١٩٥٥ - ص ٢١.

بلا حقائب وبلا عنوان، وكأنما لفظه هذا الوجود الجهم خارج أبعاد الزمان والمكان.

أمّا حين نقرأ قول المتنبي فى رثاء أخت سيف الدولة :

فَلَيْت طالعة الشمسين غائبة ... وليت غائبة الشمسين لم تَغِبِ

وليت عين التى آب النهار بها ... فداء عين التى زالت ولم تَؤُبِ

فَماَ تَقَلّد بالياقوت مشبهها ... ولا تَقَلّد بالهنديّة القُضُبِ

ولا ذكرتُ جميلا من صنائعها ... إلاّ بكيْتُ، ولا وُدّ بِلاَ سببِ[١]

فسوف نلحظ - لأول وهلة - أن التكرار لم يتناول تراكيب بجملتها، كما حدث فى النموذج السابق، وكما يحدث فى كثير من نماذج الشعر الحديث، بل تناول وحدات التركيب، مع المخالفة بينها فى الوضع الإسنادى بالإثبات والنفى : غائبة - لم تغب، آب - لم تؤب، أو بتبادل الموضوع والمحمول : ليت طالعة الشمسين غائبة، ليت غائبة الشمسين لم تغب، أو بتغير المتعلقات : تقلد بالياقوت، تقلد بالهندية القضب، وهذه المخالفة ذاتها هى التى تجعل من دلالة التكرار فى هذا النموذج وأمثاله من شعر المتنبى دلالة مضافة، على حين كانت فى النموذج الذى سقناه من الشعر الحديث دلالة توكيدية، مع احتراس وحيد، وهو أن الإضافة المشار إليها تتحقق عبر الدلالة الجزئية لكل تركيب، بحكم ما فيه من مخالفة، أما التوكيد فيتحقق عبر الدلالة الكلية للقصيدة؛ إذ لا جديد فى الدلالة الجزئية حين يتكرر التركيب برمته.

ولهذا المنظور الأخير صلة بما ذكرناه آنفا من وضوح القيمة الإيقاعية للتكرار فى شعر المتنبى؛ إذ تسهم المخالفة، كما يسهم التماثل، فى تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع فى جوهره إلا مزيج من المماثلات والمفارقات، التتابع وصدع التتابع، الوحدة والتنوع، وما التكرار بدوره إلا ضرب من هذا

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - جـ ١ - ص ٩١-٩٢.

المزيج مع اختلاف المقادير والأحجام؛ فقد يكون مظهر التماثل أكثر غلبة حين نقرأ :

طال غِشْيانُك الكَرائِه حتى ... قال فيكَ الذى أقول الحُسامُ
وكفتْك الصفائحُ الناس حتّى ... قد كفتْك الصفائحَ الأقلامُ
وكفتك التجاربُ الفكْر حتى ... قد كفاك التجاربَ الإلهامُ[١]

فنجد أن دلالة الترقّى من حالة إلى حالة لا تقنع بما فى تكرار « حتى » من إيماء إلى بلوغ الغاية، بل تضيف إلى ذلك تكرار معظم وحدات التركيب، باستثناء حذف المفعولات الثوانى : الناس، الفكْر، وتحويل الفاعلين إلى مفعولين : الصفائح، التجارب، مع استحداث فاعلَيْن جديدين : الأقلام، الإلهام، وبهذه التغيرات اكتملت دلالة الترقّى التى يلدها التكرار، وكأننا منها بإزاء سلّم من القيم يتصاعد عبره الممدوح من القوة إلى الفكر، ومن الفكر إلى التجربة، ومن التجربة إلى الإلهام الذى يكفى صاحبه عن كل ضروب الطاقة البدنية والمعنوية.

وقد يكون التنوع أكثر غلبة، حين يجتزئ التكرار بمادة لفظية واحدة، يخالف بين مدخولاتها، أو يحوّرها بالتصريف فى صيغ اشتقاقية مختلفة، مثلما نقرأ فى إحدى السيفيّات :

ولقد رامك العُداة كما رام[٢] ... فلم يجرحوا لشخصكَ ظِلاّ
ولقد رُمتَ بالسعادة بعضا ... من نفوس العدا، فأدركتَ كُلاّ
قارعتْ رمحك الرماح، ولكن ... ترك الرامحين رمحُكَ عُزْلاَ
لو يكون الذى وردتَ من الفجعة ... طعنا، أوْردتَه الخيل قُبْلاَ
ولكشَفْتَ ذا الحنين بضربٍ ... طالما كشّف الكروب وجلّى[٣]

(١) المصدر السابق - ج ٤ - ص ٩٨-٩٩.
(٢) الضمير الذى اعتبرناه مدخولا لهذا الفعل عائد على الدهر فى أبيات سابقة.
(٣) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ١٢٨-١٢٩.

فائتتان من المواد المكرورة فى هذا النموذج لم تختلفا إلا بمدخولاتها :

رامك العداة - رام - رمت، كشّفت ذا الحنين - كشّف الكروب، وواحدة حدث فيها الاختلاف بين التكرار والأصل بهمزة التعدية : وردتَ - أوردت، وأخرى تقلبت بين صيغ لفظية ذات أصل لغوى واحد : رمح - رماح - رامحين. وفى جميع الحالات كان التكرار ظاهرة أسلوبية تتجاوز بالإلحاح عليها حجم الوقائع الأدائية العابرة، وإذا لم تكن فيما رصدناه من ملامحها قناعة، فلمن شاء أن يرجع إلى مزيد من نماذجها فى تضاعيف المادة الشعرية التى اتخذنا منها موضوعا لهذه الدراسة.[1]

وقد نتساءل مع نهاية هذا المبحث عن جدوى دراسة الظواهر الأسلوبية مجتزأة من سياقها الشعرى الحى، وتزداد أهمية هذا التساؤل حين نتذكر أن ظاهرة مّا، فى نموذج مّا، قد تكون استدراكا أو إضافة أو صدى لظواهر أخرى فى أمّهاتها من النصوص. بيد أن الحرج الذى يشى به مثل هذا التساؤل لا وجه له، ما دمنا نؤمن بأن هذا النوع من النظر لا يصادر - ولا ينبغى له أن يصادر - على الدراسة الكلية لبنية النصّ عبر مستوياتها المختلفة، كما أن محظوراته تقلّ - أو تنعدم - إذا كان نتيجة قراءة شاملة ودءوب لمصادر الظاهرة؛ إذ يصبح فى هذه الحالة بمثابة استقطار دقيق لحصيلة ما تم رصده أثناء مراجعة النصوص، كل على حدة، كما تصبح هذه الحصيلة بدورها مدخلا موضوعيا لإعادة تذوق هذه النصوص فى ضوء جديد. فإذا أضفنا إلى تلك الحقيقة الأخيرة أننا - كدارسين - ننطلق فى تقويمنا للأسلوب من تلك المقولة التى تمنحنا «مبادئ كلية لمعطيات ذاتية»[2]، أدركنا أهمية مثل هذا المدخل من مداخل الدرس الأدبى، وصعوبته فى الآن ذاته.

---

(١) راجع - على سبيل المثال - الجزء الثانى من ديوان المتنبى : ص ١٩٤، والجزء الثالث صفحات : ١٢٥-١٢٧، ١٧٤-١٧٥، والجزء الرابع : ص ٩٧، وغير هذه المواضع المشار إليها كثير.

(٢) انظر : G.W. Turner, Stylistics, Penguin Books, England, 1975, P. 233.

واعتبار آخر يتعلق بطبيعة الإبداع، إذا كان سابقه يتعلق بطريقة النظر؛ ذلك أن الظواهر الأسلوبية، على اختلافها، وبما تتضمنه من عناصر التوازى والتقاطع، والانسجام والمفارقة، والتكرار والتنوع، تشكّل فى السياق الشعرى ما يشبه الأدوار أو الحزَم التعبيرية، وما يتخلل هذه الأدوار من مواضع الوقوف أو القطع، ومن مواطن الانتقال أو الاتصال - كل ذلك يضيف إلى الأداء طاقة الإيقاع الداخلى، ويقطع على البنية الشعرية طريق الثرثرة والاسترسال، ويفضى - فى النهاية - إلى ما يُدْعى بالأسلوب الدَّورى، ذلك الذى يعتمد على محاور التقسيم والمقابلة، والتوازن والازدواج. أما كيف تجلت هذه المحاور فى إبداع المتنبى، وكيف اختلفت بها أشكال القول وطرائق الأداء، فإن لذلك مكانه على صفحات المبحث التالى من مباحث هذه الدراسة.

المبحث الثالث

تَقابُلات البِنْيَة

لعل من أبرز الإنجازات التى حققتها الدراسات الأدبية فى مرحلة «ما بعد الواقعية»، هو عودتها مرة أخرى إلى توكيد المنظور اللغوى للظاهرة الأدبية، بعد أن شحب هذا المنظور وحالت ألوانه فى غمرة الافتتان بما وراء الظاهرة من قيمة تاريخية أو اجتماعية أو فكرية ، ثم الغلوّ فى تصنيف هذه القيمة طبقا لمقولات الزمان والمكان، بكلّ مايترتب على هذا التصنيف من إغراء بتحويل المبدعين إلى قوائم، وتأطير مخلوقاتهم الفنية داخل قوالب اتّجاهية جامدة.

واقع الحال أن القيمة فى العمل الأدبى ليست كلّ هذا العمل، وليست بديلا له، وليست تلخيصا لمعانيه، وليست حاصل جمع هذه المعانى فى نهاية الأمر. إنها - بالأحرى - مستوى من مستويات البنية، يتولّد من خلال التأثير المتبادل بين طبقات عديدة من الأداء، وبقدر ما تنهض إحدى هذه الطبقات الأدائية بوظيفتها كدالّة Function للأخرى، تقوم هذه الأخرى بنفس الوظيفة بالنسبة لطبقة ثالثة، وهكذا تكون دلالة العمل عطاءً متجددا لا يكتمل إلا باكتمال آخر لمسة فيه، بل لا يفنى تجدد عطائها حتى مع وهم الاكتمال؛ لأن كل قراءة للعمل تمنح المزيد من فرص الكشف عما يحكم نسيجه من علاقات، وعما تقوم به هذه العلاقات من وظائف، وما تنتجه من دلالات يتمخض بعضها عن بعض، وتندلح صُغْراها فى كُبْراها اندياح الأمواج فى نهر لا ينضب له معين.

وليس تولّد القيمة الدلالية على هذا النحو هو المظهر الوحيد لما يتّسم به العمل الأدبى من تعقيد وازدواج، فمثل هذا الازدواج يستغرق مستويات ذلك العمل على تنوّعها، وإن يكن بدرجات مختلفة؛ لأن كل مستوى فى نسبته إلى حدّيْه من بقية المستويات - سابقة أو لاحقة - لا يخلو من آثار هذا الازدواج، ومن قبل لحظ «فرويد Freud» بعض مظاهر هذا الازدواج من الناحية النفسية، حين فرق بين الـ«أنا ego» والـ«هى id»، ثم راح يتعقب تجليات هذه التفرقة فى الرموز والصور التى تعبر بها النفس عن تجاربها، مستنتجا أنه ليست هناك صورة

ذات معنى واحد، فدائما تحمل الصورة معها عكسها، وكثيرا ما يكون النقيض فيها مفتاحا لنقيضه، ولايقتصر هذا على مجال الإبداع الشعرى فحسب، بل يتجاوزه إلى ما عداه من أشكال التعبير الفنى على وجه العموم[١].

ولازدواج التعبير الشعرى - بخاصة - أكثر من غاية، وليس أقلّ هذه الغايات أنه يضفى على البنية قدرا من التوازن، سواء على مستوى السياق وما عسى أن يرفد به الصورة الشعرية من خصوبة الإيحاء وثراء الدلالة، أو على المستوى الموقعى وما عسى أن يقتضيه من دقة انتقاء الصيغ والأشكال التركيبية، بحيث يعادل بعضها بعضا، أو يقابل بعضها بعضا، وبحيث يتكوّن منها - فى النهاية - ما يشبه الدفقات القوْلية أو الأدوار المقابلة antistrophes، كما كان يدعوها أرسطو، وهو يعنى بالأدوار جملا محدودة البدء والختام، ومعقولة الحجم طولا وقصرا، حتى يمكن إدراكها دون عنت، ومن نسق هذه الجمل أو الأدوار يتكون - فى نظره - الأسلوب الدوْرىّ الذى ينهض على محورين كبيرين : التقسيم والتقابل، «ومثل هذا الشكل - بتعبيره - يبعث على الرضا؛ لأن معنى الأفكار المتقابلة يُدرك بسهولة، لاسيّما إذا وُضعت هكذا، بعضها إلى جوار بعض، وأيضا لأن لها تأثير الحجة المنطقية[٢]»، بحكم ما يفضى إليه مفهوم المخالفة من دلالات استنباطية أو مضمرة.

وتوازن الصيغ - كما أشرنا - ظاهرة موقعية؛ من حيث إن الشاعر ينتخب من بين الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملاءمة له وانسجاما معه، ولكن هذه الظاهرة لا تخلو - فى الوقت ذاته - من رعاية للمستويين الإيقاعى والتركيبى معا؛ لأن هذا الانتخاب مرهون بمقتضيات الوزن الشعرى من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى. وكثيرا ما يكون العدول عن صيغة لغوية إلى صيغة أخرى لا بسبب أن هذه الأخيرة أكثر دقة فى نقل المعنى فحسب، بل لأنها كذلك

---

(١) انظر : Roy P. Basler. Sex, Symbolism and Psychology in literature, New Brunswick, Rutgers University Press, 1948.P.17.

(٢) الخطابة لأرسطو - ترجمة د. عبد الرحمن بدوى - مرجع سابق - ص ٢١٦-٢١٧.

تستجيب لنمط الإيقاع ودواعى الموسيقى الداخلية بما لا يستجيب به سواها، وكثيرا - ايضا - ما يحدث العكس، حين تفرض الصيغة على الإيقاع ضروبا من الترخّص العروضى بالحذف أو الإضافة أو التسكين، فإذا تم التجاوب المنشود بين الإيقاع والصيغة دون قسر أو تكلف أنتج من سخاء الموسيقى الداخلية ما أنتجه قول أبى الطيّب فى مدح على بن منصور الحاجب :

إن تَلْقَه لا تَلْقَ إلا قَسْطَلا — أو جَحْفَلا أو طاعنا أو ضاربا
أو هاربا أو طالبا أو راغبا — أو راهبا أو هالكا أو نادبا
وإذا نظرت إلى الجبال رأيتَها — فوق السّهول عواسِلا وقواضبا
وإذا نظرت إلى السّهول رأيتها — تحت الجبال فوارسا وجَنائِبَا[1]

فالتوازن واضح بين صيغتى «قسْطلا» - «جحفلا»، ثم بين صيغ أسماء الفاعلين فى البيتين الأول والثانى، ثم بين صيغ جمع التكسير فى البيتين الثالث والرابع. بل إن هذا التوازن يبلغ مداه حين نعيد قراءة البيتين الأوّلين بخاصة، حيث يتواكب توازن الصيغة (اسم الفاعل)، وتوازن الأقسام المتمثل فى تكرار «أو» + الصيغة، مع توازن الإيقاع المتمثل فى معادلة كل قسم بتفعيلة واحدة من تفعيلات بحر الكامل.

وصحيح أن استغلال إمكانات التوازن التعبيرى على هذا النحو لا يقتصر على نتاج المتنبى وحده، ولكنه بالنسبة لشاعرنا كان ملمحا عريضا من ملامح بنائه الفنى، وهو ملمح يطرح نفسه فى أكثر من مجال، وبأكثر من طريقة، فهو قد يتجلى على مستوى الصيغة كما رأينا، ولكنه فى بعض الحالات قد لا يقنع بذلك حتى يضيف إليه توازن التراكيب الشعرية فى جملتها، واقرأ - إن شئت - تعليقه على حديث تلك الأعرابية التى استشهدت لديه بالمغيث العجْلى :

---

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - جـ ١ - ص ١٢٦-١٢٧.

جاءت بأشجع من يُسْمى وأسمح من
أعْطَى وأبْلغ من أمْلَى ومن كَتَبَا
لوْ حَلّ خاطِرُهُ فى مُقْعَدِ لمشى
أو جاهلٍ لصَحَا أوْ أخْرسٍ خَطَبَا[١]

أو قوله فى مدح محمد بن سيّار التميمى :

بنفْسِي الذى لا يُزْدَهى بخديعةٍ
وإن كثرتْ فيها الذّرائع والقَصْدُ
ومَنْ بُعْده فقر، ومن قربه غِنى
ومن عِرضه حرّ، ومن مالُه عبْدُ

مع الإلحاح على تشعيب الأسلوب بهذه الطريقة الدوْرية، حتى بعد الخلوص من الحديث عن الممدوح الفرد إلى الحديث عن قومه فى مجموعهم :

لهُمْ أوْجُهٌ غُرّ وأيدٍ كريمةٌ
ومعرفة عِدّ، وألْسِنَةٌ لُدُّ
وأرْدِيَة خُضْر، ومُلْك مُطاعَةٌ
ومركوزة سُمْر، ومُقْربة جُرْدُ[٢]

ولسنا نُخفى أننا تعمدنا طرح هذه النماذج بالذات، برغم كثرة شواهد تلك الظاهرة فى المادة الشعرية المدروسة؛ لأن هذه النماذج إن برهنت على ثراء الإيقاع الداخلى نتيجة لتوازن الصيغ والتراكيب، فإنها تُرينا إلى أى حدّ يمكن أن تعلو نبرة هذا الإيقاع إذا بُولغ فى تحقيق هذا التوازن إلى درجة الصّرامة، ثم إلى أىّ حدّ يمكن أن تطغى جهارة هذه النبرة واستواء تردّداتها على تدفق الصورة وانديلاح

---

(١) المصدر السابق - ص ١١٢.
(٢) السابق - ص ٣٧٩، ٣٨٢.

النَّفَس الشعرى، الأمر الذى قد يغرى المبدع - حتى ولو كانت له مثل قامة المتنبى - بالوقوع فى أسر مجازات مطروقة، أو تقريرات مباشرة، أو تراكيات تعبيرية يجفّ فيها ماء الشعر أو يكاد.

ومن أهم تجلّيات هذه الظاهرة وأحراها بالعناية، ما يتعلق **بازدواج الرؤية** الشعرية وكثافة العالم الفنى الذى يتحرك فيه المبدع، إلى درجة تجعل من هذا العالم نسيجا مشتبك الخيوط، متعدد الطبقات، متماوج الألوان، فلا مكان فيه لصوت الشاعر إلا حيث يكون له رجْع فى أصوات الآخرين، ولا مكان فيه لصورته إلا حيث تستدعى صور الآخرين سالبة أو موجبة، بل إن صورة المبدع ذاته لا تبدو من خلال هذا العالم واحدة العطاء، فهى « تستر » بقدر « ما تكشف »، وهى تمنح القارئ « الخاص » ما لا يظفر به قارئ متعجّل، يرقب المنظر عن بعد، ويقنع من طبقاته المتعددة بالوقوف عند السطح[1]

وهذه الصورة « الساترة » « الكاشفة » تتجلى عند التأمل فيها متدثرة بعديد من الأغلفة والرتوش الإضافية، إلى الحدّ الذى يجعل من ذاتيتها مجرد اصطلاح، والذى يجعل من ضمائر التكلم المقترنة بها مجرد أسلوب فى العرض أو طريقة فى الأداء، وحينذاك يصبح البحث فى حجم دلالتها على واقع حياة الشاعر نوعا من المصادرة؛ لأن صاحبها لم يكن حريصا على تسجيل هذا « الواقع » بقدر حرصه على أن يرسم بهذه الصورة مثالا يتغيّاه، أو هاجسا من هواجس الخوف يناوشه، أو راسبا من رواسب الاحباط يكاد يحول بينه وبين مثاله :

تُنْسى البلاد بُروقَ الجوّ بارقتى	وتكتفى بالدّم الجارى من الدِّيَمِ
رِدِى حَياض الرّدى يا نفسُ واتّركِى	حياض خوف الردى للشاء والنَّعَمِ
إن لم أُذَرْكِ على الأرماح سائلةً	فلا دُعيتُ ابنَ أُمّ المجد والكرم

---

(١) أشار جوستاف كوهن G. Cohen إلى هذا التفاوت فى عطاء الصورة عند عرضه التطبيق لقصيدة المقبرة البحرية لبول ڤاليرى. انظر : W.Y, Tindall, The Literary Symbol, P. 253-254.

أيَملك المُلْك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحمٌ على وَضَمِ
من لوْ رآني ماءً مات من ظمأ ولوْ مثَلتُ له فى النوم لم ينمِ [١]

لقد قاس بعض شرّاح المتنبى هذه الصورة - وأمثالها - بمدى مطابقتها للأصل، نعنى بقدر دلالتها على واقع حياة الشاعر وشخصيته، وحين ظهر لهم حجم المفارقة بين الأصل والصورة حملوا هذه المفارقة على محمل المبالغة، ثم لحظوا ما فى هذه المبالغة من غلوّ وإسراف فوصموها بالادّعاء ومجافاة المعقول، وسجّل العَكْبَرى هذا الملحظ قائلا : وهذا كلام مشبع بالحماقة، حتى لو قاله أحد بنى بويه، أو بنى أرتق، أو بنى أيوب، لنسب إلى ذلك، وهم ملوك الأرض وحماتها، وأرباب المغازى وولاتها »[٢].

والمسألة فى حقيقتها ليست مسألة « حماقة » أو مجافاة للمعقول، فليس من الضرورى أن تكون « صورة الشخصية » تكرارا لواقع الشخصية، وحتى إذا بدا الأمر وكأن الشاعر يركزّ على الملامح الذاتية لهذه الشخصية عن طريق إسناد الحديث إلى ضمائر التكلم أو إضافته إليها : بارقتى، أذرْك، دُعيت، مثلتُ، فإن هذه الملامح لا تعدو أن تكون خطوطا فى الصورة الفنية وليست توثيقا للأصل؛ ومن ثم يخفت النبض الذاتى فى حديث الشاعر لتصبح الشخصية المرسومة مجرد صورة[٣] تقوم بوظيفتها فى العمل مواكبة لغيرها من الصور الشعرية.

وحين تتحول الشخصية - على هذا النحو - إلى حيث تصبح صورة، أو لنقُلْ، إلى حيث تصبح قناعا فنيا، فإنها لا تجد حرجا فى أن تستعير بعض القسمات والألوان التى ليست لها فى واقعها، وقد يشتد بروز هذه القسمات والألوان إلى حد يضفى على الصورة شيئا من المبالغة أو الإحالة الظاهرية، وواقع الأمر أن

---

(١) المصدر الأسبق - ج ٤ - ص ٤٢-٤٣.

(٢) شرح أبى البقاء العكبرى المسمى بالتبيان فى شرح الديوان - هامش المصدر السابق - ج ٤ - ص ٤٣.

(٣) لتحول الشخصية إلى صورة يراجع كتاب « تندال » الآنف الذكر - ص ١٠٨.

المبالغة فى هذه الحالة ليست سوى ملمح من ملامح ذلك القناع الملحمى الذى آثرت الشخصية أن تتقنع به، وأن تطرح نفسها من خلاله. وليس أدلّ على ذلك من أن هذا الفارس الذى تضىء بارقة سيفه بأكثر مما تضىء بروق السحاب، والذى لو تراءى ماءً لمات دون ورده الظامئون، ولو تمثّل طيفا لحالت مخافته دون لذيذ المنام، هذا الكائن الخرافى نفسه هو الذى تتنابه وساوس الخوف ودواعى الخشية، فيستعين على طردها بالاستحثاث والتجلد والتحريض :

رِدِى حياض الرّدى يا نفس واتّرِكِى ... حياض خوف الردى للشّاء والنَّعَمِ

ويعنى ذلك، أوّلا، أن البطولة المجتلاة فى هذا النموذج ليست مطلقة، وإنما هى مقيدة بما يخالج النفس الإنسانية من بواعث التوجسّ والمراجعة، حتى وإن بدت صورتها الفنية فى عمومها بخلاف ذلك، كما يعنى، ثانيا، أن النسيج الملحمى فى هذه الصورة ليس أحادىّ الخطوط والألوان؛ إذ يوازنه ويزدوج به ذلك الخيط الإنسانى البالغ الدقة، والذى تمثّل فى استشعار الخطر حتى فى أشد لحظات البطولة تغنيًا بالدم الجارى والسيف الظامئ والطير الجائع، بل ربما لم يكن هذا التغنّى فى حقيقته إلا ردّ فعل لذلك التخوّف الذى كشف نفسه بمجرد التجلد والتحريض، نعنى أن هذه الملحمية فى عرض الذات ليست إلاّ الوجه الآخر من كيان جريح، كيان يغالب الألم بالتصبّر، ويعالج مرارة الإخفاق بالتعلل، فهو يتخلص من مغبة اللوم بإلقائه على الأيام، ومن رقة الحال بإسناد جريرتها إلى الليالى، ومن إحباط الآمال بقلّة النصير وضآلة العون، وهو لا يتهيأ لطرح هذا الوجه الملحمى إلاّ بعد أن يمهّد له باعتذار هو أشبه بالاعتراف :

لِمِ اللّيالى التى أخْنت على جِدَتِى ... برقّة الحال واعذرنى ولا تَلُمِ
أَرَى أُناساً ومحصولى على غَنمٍ ... وذِكْر جود ومحصولى على الكَلِمِ [(١)]

وازدواج إيحاءات الصورة على هذا النحو لا يتجلى فقط فيما تومئ إليه من

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - جـ ٤ - ص ٣٩.

تناقض النوازع وصراع المشاعر، وتوتّرها بين التماسك والخور، وبين الإقدام والإحجام، بل إنه يتمثل بطريقة أكثر وضوحا فى ذلك **التقابل الدقيق بين صورة الشاعر وصورة الآخر**، تارة يكون هذا التقابل من قبيل توازن الأشباه وتكامل النظائر، حين يكون تقابلا بين صورة المبدع المثالى فى فنه، وصورة الممدوح المثالى فى سلطانه ومجده، وتارة أخرى يكون من قبيل تقابل الأضداد التى لا تجتمع إلا لتتنافر، وذلك حين يكون تقابلا بين الشاعر وخصمه، أو بين الممدوح وعدوّه، وفى الحالتين نلحظ قدرة البنية التقابلية على الإثارة والإقناع، كما نلحظ طاقة الفنان فى انتزاع أوجه المفارقة بين الكائنات والظواهر، وإذا كان «حسّ الفروق» - بتعبير جوستاف لانسون[1] - ميزة تسهم فى تحديد أصالة المبدع وجلاء قيمته، فلا شك أن لأبى الطيب من كل هذا نصيبا موفورا.

ولتقتنع بهذه الحقيقة يكفى أن تراجع مدائحه، فسوف تجد الكثير منها ينهض على مثل تلك المعادلة المقدّرة بين وجهين يتفوق كل منهما بما ليس فى الآخر، ويكتمل كل منهما بصاحبه اكتمال العملة بوجهيها، فلا تدرى هل كان الشاعر يضع عينه على ممدوحه فقط، أم كان يجلو نفسه من خلاله ،وهل كان يراه وحده، أم كان يرى نفسه معه :

خليلىّ إنّى لا أرى غير شاعر فلِم منهمُ الدعوى ومنّى القَصَائدُ
فلا تعجبا إن السيوف كثيرة ولكن سيف الدولة اليومَ واحدُ[2]

فتفرّد الفنان بشعره برغم كثرة الأدعياء، لا يحاكيه ويتوازى معه إلا تفرد سيف الدولة برغم كثرة السيوف، وإن كان التوازى فى هذه الحالة لا يفضى إلى التناقض والابتعاد، بقدر ما يفضى إلى التكامل والالتقاء، فكلا المتوازيين صحيح غير

---

(١) انظر : لانسون : منهج البحث فى الأدب واللغة - ترجمة الدكتور محمد مندور - بيروت سنة ١٩٤٦ - ص ٢٣.

(٢) المصدر الأسبق - جـ ١ - ص ٢٧١

منتحل، وكلاهما مجد ينجذب فيه التفوق بالشعر إلى التفوق بالسلطان انجذاب الشبيه إلى شبيهه :

ناديتُ مجدكَ فى شعرى وقد صدَرًا   يا غير مُنْتَحَل فى غير مُنْتَحل
بالشرق والغرب أقوام نحبهُمُ   فطالِعَاهُمْ وكُونا أبْلغَ الرُّسُلِ[1]

ولا يقتصر هذا النمط من **التقابل التكاملى** على تصوير العلاقة بين المتنبى وسيف الدولة على النحو المشار إليه فى هذين النموذجين فحسب، بل إنه يتجلى كلما كانت هذه العلاقة بين الشاعر ونموذجه إيجابية، وكلما كانت صورة « الآخر » فى هذه العلاقة صورة موجبة، وفى هذه الحالة يكون « استدعاء النظير » - نعنى صورة الشاعر - ضربا من التعويض عمّا يفترضه موقف المادح من إحساس بالتدنّ أو الحرج، الأمر الذى يجعل من أطراف العلاقة المذكورة عناصر متكافئة، لا يصلح أحدها إلا بالآخر، ولا يتمّ كل منها إلا بحيث يكون مكانه من قرينه :

وجدتُ عليًّا وابنه خير قومه   وهم خير قوم، واستوى الحر والعبد
وأصبح شعرى منهما فى مكانه   وفى عنق الحسناء يُسْتَحسَنُ العِقْد[2]

وربما اقتضى المقام هنا إيضاحا لا غنى عنه، فعلىّ المذكور ليس سيف الدولة كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هو علىّ الهمدانى، وابنه هو الحسين بن على الهمدانى، بيْد أنك ترى، وبالرغم من اختلاف الأسماء، أن الازدواج بين المادح والممدوح، ذاك بالشعر ،وهذا بالفضل، مازال قائما، وهو ما يضفى على الظاهرة طابع الديمومة والتكرار، وما يجعل منها ملمحا ثابتا فى الرؤية الكلية للشاعر، وبخاصة فيا يتعلق من هذه الرؤية بنماذج المدح، هذا - بالطبع - مع اختلافات أدائية يتجلى بها هذا التقابل التكاملىّ كل مرة فى ثوب جديد، ولعلنا لم ننس بعد أن مجرد تنمية صورة الحسناء والعقد فى عجز البيت الثانى من النموذج السابق قد

---

(١) المصدر نفسه - ج ٣ - ص ٨٤

(٢) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ١٠

زوّد هذا التقابل بدلالة إضافية، حيث أصبح جمال القول مرهونا بأفضلية من يقال فيه، تماما مثلما يرتهن جمال العقد بجمال الحسناء التى تحمله فى جيدها.

وإنه لمن الطريف أن ترى كيف تكتسب هذه الدلالة الإضافية طابعا أدائيا مختلفا حين يتوجه الشاعر بمديحه إلى على بن أحمد بن عامر الأنطاكى، قائلا :

وما أنا وحدى قلتُ ذا الشعر كلّه ‏ ‏ ‏ ولكنْ لشعرى فيك من نفسه شعرُ
وماذا الذى فيه من الحسْن رونقاً ‏ ‏ ‏ ولكن بدا فى وجهه نحوك البِشْرُ[1]

فتلحظ مرة أخرى كيف يسخو الشعر بنفسه كلما اقترن بسخاء القيمة التى يمثلها النموذج الممدوح، حتى ليستمد من هذه القيمة ما يتمتع به من ملاحة وحسن، وحتى لكأنه شعر من وجهين، شعر من حيث هو، وشعر من حيث إن هذه القيمة موضوع له، وهكذا يغدو اجتلاء الجمال الفنى مقيدا بجمال النموذج الذى يُجتلى من خلاله، فلا ظهور للأول - فيما يتصوّر الشاعر - إلا بموضعه من الثانى، ولا تمام لهما معا إلا بتمام المواءمة ودقة الاقتران.

ولايقف الأمر بتقابلات البنية عند هذا الحد، فمن البدهى أن الصورة مثلما تستدعى النظير، قد تستدعى النقيض، وأن التقابل مثلما يكون بالتكامل، قد يكون بالتفاضل، نعنى أن صورة الشاعر إذا بدت بكامل طاقتها على الإقناع حين تزدوج بصور المجد والفضل والسلطان ممثلة فى النموذج الممدوح، فإنها قد لا تقلّ إقناعا إذا قوبلت بالصورة السلبية التى يرسمها الشاعر لخصومه وعاذليه، دون تحديد أو تسمية - فى معظم الأحوال - لأولئك أو هؤلاء.

وإنه لأمر مثير للاهتمام حقا أن نتأمل **هذا النمط الأخير من تقابلات البنية**، وأن نلحظ تجليات العلاقة بين طرفيه إيجابا وسلبا، لنرى كيف أن الشاعر ما يكاد يتهيأ للحديث عن نفسه حتى يشير إلى أعدائه صراحة أو إيماء، وما يهم

(١) المصدر نفسه - جـ ٢ - ص ١٥٨

بأن يضيف إلى تلك سمة من سمات الكمال حتى يبادر إلى نفيها عن هؤلاء، وكأن هذه المفاضلة الدائبة تشكّل العصب الداخلي لبناء القصيدة وتحكم مساره، كائنا ما كان قدر هذه المفاضلة من الوضوح والاستتار، فقد تكون مباشرة جهيرة يعلنها مطلع القصيدة فى تقرير وحسْم:

أفاضِلُ الناس أغراض لِذَا الزّمن	يخلو من الهمّ أخْلاهم من الفِطَن
وإنما نحن فى جيل سَواسيةٍ	شرٌّ على الحرّ من سُقم على بَدَنِ
حوْلي بكلّ مكانٍ منْهم خِلَقٌ	تُخْطِى إذا جئتَ فى استفهامها بِمَنِ
لاَ أقْتِرى بلدا إلا على غَرر	ولا أمُرّ بخلْقٍ غيرِ مُضطغِن
ولا أُعاشر من أملاكهم أحداً	إلاّ أحقّ بضرب الرأس من وَثن[1]

إذ ما يكاد يربط بين الأفاضل والمحن، حتى يسارع إلى النقيض بالربط بين الخلو من الفطنة والخلو من الهموم، ثم يمضى فى تغذية هذا التناقض بالمقابلة بينه - أى الشاعر - وبين جيله، أو إن شئت الدقة بين الحرّ وهؤلاء الذين يتساووْن فى الاصطلاح عليه بالشر كما تصطلح العلل على البدن، وتغريه الصورة السلبية للآخرين بالاسترسال فيقنع من نقيضها الإيجابى بضمائر التكلّم فى صدر كل بيت: حوْلى، لا أقترى، لا أعاشر، على حين تستأثر هذه الصورة السلبية ببقية الجهد؛ فهم خلق منكورة، وهم كالأنعام فى استلاب العقل، وليس فيهم من لا يجتهد فى اصطناع الضغينة تجاه الشاعر، حتى لا يكاد يسافر من بلد إلى بلد إلا على إحساس دائم بالخطر، وحتى ملوكهم، أو بالأحرى من عاشر الشاعر منهم، لا يفضلون الأصنام فى شيء، وإن كانت رءوسهم أوْلى بالاجتثاث من رءوس الأصنام.

ومعظم هذه الدلالات السلبية فى الصورة الآنفة واضح، يفصح عنه ملفوظ العبارة ومنطوق التركيب، ولكن بعضها من الدقة والرهافة بحيث يحتاج إلى لطف

(١) المصدر نفسه - جـ ٤ - ص ٢٠٩-٢١٠

فى التأنّى ورويّة فى النظر، وتأمّل على وجه الخصوص إيحاء هذه الألفاظ التى تمثل بظلالها السلبية ما تمثله البقع فى التصوير الحديث : «سواسية»، «خِلَق»، «خلْق»، لتجد أن الأول لم يفد معنى التساوى فحسب، بل أضاف إليه نفى التميّز وافتقاد التفرد بين أفراد هذا الجيل على وجه العموم، وأن الثانى والثالث قد اكتسبا من السياق ومن دلالة التنوين على التنكير ما يضفى عليهما ضربا من الهجنة والبشاعة والتنفير.

وهذا التوازن الذى بدأ **بالمقابلة الجهيرة بين الأضداد**، ثم انتهى لصالح التركيز على الصورة السلبية، يظل مستمرا فى القصيدة، وإن يكن بدرجات متفاوتة الوضوح، حتى يئول إلى ما يشبه التداعيات الحِكْمية الموجّهة، والتى تؤدى باللمحة والإشارة ما كانت تؤديه سابقاتها بالذكر الصريح، وتقول بالصفة والمغزى العام ما كانت تقوله تلك بالتسمية والمباشرة :

قد هوّن الصبرُ عندى كلَّ نازلةٍ ... وليَّنَ العزمُ حدّ المرْكَب الخشِنِ
كمْ مَخْلَصٍ وعُلاً فى خوض مَهْلَكةٍ ... وقَتْلةٍ قُرِنَتْ بالذّمّ فى الجُبُنِ
لا يُعجبن مَضيماً حُسْنُ بِزّته ... وهل يروق دفيناً جوْدةُ الكَفَنِ
لله حال أُرجّيها وتُخْلِفنى ... وأقتضِى كونَها دهْرى ويمطُلُنِى
مدحتُ قوما وإن عشْنا نظمتُ لهم ... قصائداً من إناث الخيل والحُصُنِ[1]

وصحيح أنّ الخلاص والعلوّ لم يردا باعتبارهما صفة صريحة من صفات الصورة الإيجابية للشاعر، كما أن القتل المقرون بالذم والجبن لم يأت صفة صريحة من صفات الصورة السلبية، وبالمثل كان الحديث عن الذل مع جمال الهيئة وحسن الثياب مصبوبا فى قالب الحكمة الخالية من أىّ تحديد، كما كان الحديث عن هؤلاء الذين قيل فى مديحهم من الشعر ما لا يستحقون حديثا عن مجرد «قوم» بلا تسمية أو تعيين، بيد أن ربط تداعيات البنية بعضها ببعض، وقرن كل جزئية

(١) المصدر السابق - جـ ٤ ص ٢١٢-٢١٣.

بالأخرى، ربما أعان فى ردّ كل عنصر من العناصر المشار إليهـا إلى مـكانه مـن الصورتين الكُبْريين المتقابلتين : صورة الشاعر، وصورة الآخرين.

أكثر من هذا، قد تشعر حين تقرأ بعض المدائح، وبخاصة تلك التى قيلت فى سيف الدولة أو كافور، أن **صورة الآخر** - أو الآخرين - لا تكاد تغادر خلفية المشهد الشعرى، حتى لوْ بدا أن هذا المشهد خالص فى أساسه للعلاقة بين الشاعر وممدوحه، وحينذاك تصبح عناصر الرؤية الشعرية شبه مثلثة، فـفى إحـدى زوايـاها صورة الشاعر، وفى ثانيتها صورة الممدوح، وفى ثـالثتها صـورة «الآخـر» بـكل ما ينتجه تقابُل الزوايا على هذا النحو من إحساس بالمفارقة، وبكل ما تحدثه هـذه المفارقة من دلالات تختلف - بداهة - باختلاف السياق الشعرى.

وهذا التعدد فى أبعاد البنية يفترض من المتلقى أن يقرأ القصيدة وبعض اهتمامه موجّه إلى هذه الإيماءات الخاطفة التى تشير - ولـو مـن بعيـد - إلى تلك الـركيزة الثالثة من ركائز الصورة. فحين نطالع ذلك النداء الـذى يتـوجّه بـه الشـاعر إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، أى بعد رحيله عن سيف الدولة بقليل :

فيـأيها المنصـورُ بـالجَدّ سـعيُهُ ... ويأيها المنصـور بـالسعى جَـدُّهُ
تولّى الصِّبا عنّى فأخلفْت طِيبَـهُ ... وما ضرّنـى لمّـا رأيتُـك فقْـدُهُ
لقد شبّ فى هذا الزمان كُهُـولهُ ... لديْك، وشابت عند غيرك مُرْدُهُ
ألا ليْتَ يوم السيْر يُخْبر حَرُّه ... فتسـألَهُ والليـل يخبـر بَـرْدُه
وليتك ترعانى وحَيْرانُ مُعْـرِض ... فتعلمَ أنى مـن حُسـامك حَـدُّه
وأنّـى إذا بـاشرتُ أمـرا أُرِيـدُه ... تـدانت أقـاصيه وهـان أَشَـدُّهُ
وما زال أهلُ الدهر يشتَبِهُون لـي ... إليك، فلمّا لُحتَ لى لاح فردُهُ[1]

نجد أن اقتران صورة المنصور - كافـور - بصـورة مـن يخلص فى نصرتـه - الشاعر الفارس - لم يستطع، على الرغم من أولويته وانفساح مـداه التعبـيرى، أن

(١) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٢٦-٢٧.

يحجب ظلّ « الثالث » الذى يقبع فى خلفية المشهد، والذى يتراءى عبر إشارات متقطعة فيها من المواربة أكثر مما فيها من التصريح. ولنعد فى هذا الضوء إلى قراءة قوله : « وشابتْ عند غيرك مرده »، وقوله : « وليتك ترعانى وحيران معرض »، على حين أنه بمصر « وحيران ». الذى يذكره ماء بالشام[1]، وقوله : « ومازال أهل الدهر يشتبهون لى. . . » ترى هل يمكن ضمّ هذه الايماءات الموزّعة بحيث يتوفر منها جميعا ما يوحى بصورة ذلك « الآخر » الذى يعترض بين الشاعر وممدوحه ؟ وهل يحتاج الأمر إلى كبير عناء فى الربط بين هذا الآخر وسيف الدولة الذى كان الشاعر آنذاك ما يزال حديث عهد بفراقه ؟

ولعل لهذه النظرة التى ترقب صورة « الآخرين » حتى وهى فى أكثر اللحظات تمّحضا للمدوح، وخلوصا له، وعكوفا على رصد الوشائج التى تربطه بالشاعر، نقول : لعل لها صلة بما نلحظه فى شعر المتنبى من ثراء المادة اللغوية التى تتقلب فى دلالاتها بين الحسد والحاسدين، والشماتة والشامتين، والجهالة والجاهلين، والعداوة والأعداء، وزعانف الشعر وأدعيائه واللائذين باسمه وإن لم يكن لهم من حقيقته نصيب.

ومما يلفت النظر أن تعترضنا هذه الدلالات السلبية ليس فى مواقف الهجاء المباشر فحسب، بل وأحيانا فى نسق بعض التجارب التى يمتزج فيها المديح بنبرة عاطفية واضحة، والتى تتراوح فيها تحولات الأسلوب بين المدح والغزل، وبين تصعيد مكانة الممدوح من حيث هو مستحق للفضل بصفاته، وتصوير مكانه فى قلب المادح من حيث هو مستحق للحب بذاته، فإذا كان هذا الحب يكتم على الرغم من صدقه ووضوح الدلائل عليه :

ما لى أكتّم حبا قد برى جسدِي

---

(١) حيران : ماء بالشام، بالقرب من سَلَمْية. أنظر شرح العكبرى للمصدر الآنف الذكر - هامش ص ٢٧.

فإن صورة الآخرين لا تلبث أن تتداعى معكوسة فى تلك « الأمم » التى تتظاهر بالحب وتضمر الضغينة :

وتدّعِى حبَّ سيف الدولة الأمـمُ

وإذا كان المقام مقام حديث عن العدل فى المعـاملة، ومـا يقتضـيه ذلك مـن سداد الحكم وفطنة النظر، فإن ادّعاء « الآخرين » لا يلبث أن يتراءى لنا فى صورة حسية جديدة، صورة الشحم الذى يبدو من حيث الظاهر آية من آيات العـافية، حتى إذا أصبح موضوعا لذلك النظر المتفطن تكشّف عن ورم وسقم دفين :

أُعيـذها نـظراتٍ منـك صـادقة   أن تحسَبَ الشحم فيمن شحمه ورم

وربما لم تكن مسافة الخُلْف بين هذه الصحة الـظاهرية والسـقم الـدفين بـأقل منها بين الحب المكتوم والحب المدّعى، أو بين الشاعرية الحقة والشاعرية المزعـومة، بل ربما لم يكن الادعاء والزعم فى الحالتين إلا مظهراً من مظاهر تلك السلبية الـتى تتلوّن بها صورة الآخر عبر مساحة القصيدة، تارة على شكل ورم، وتارة أخـرى فى شخصية الجاهل الذى يغترّ بحلم الحليم - أو الشاعر - حتى إذا أخذه هذا الحلـيم لم يفْلته :

وجاهل مدّه فى جهله ضـحِكى   حتى أتتْـه يـد فـرّاسة وفـمُ

وتارة ثالثة فى تضاعيف إيماءات خاطفة وأسلوب تعريضى لا يحدد بالاسم وإن أوحى بالصفة :

إن كان سرّكمُ ما قـال حـاسدنا   فمـا لجـرح إذا أرضـاكمُ أَلَـمُ
بأىّ لفـظ تقـول الشـعر زِعْنِفَـةٌ   تجوز عندك لا عُرْب ولا عجَم[1]

ومثل هذه الإيماءات الخاطفة - على إيجازها - لا تقلّ عن كل مـا سـبقها فى وضوح الدلالة على ما أشرنا إليه من تقابلات البنية وتوازن زوايا الـرؤية، ويمـكنك

---

(١) يراجع النص الكامل لهذه القصيدة : المصدر السابق - ج ٣ - ص ٣٦٢-٣٧٤.

أن تتأمل على وجه الخصوص دقة الاقتران بين عناصر ذلك التركيب الشعرى المقتضب : «سرّكم ما قال حاسدنا»، حيث يشير كل من ضمير المخاطب والاسم الموصول وضمير المتكلم إلى واحدة من هذه الزوايا : النموذج الممدوح ممثلا فى ضمير المخاطب، والآخر ممثلا فى فاعل الصلة «حاسد»، والشاعر ممثلا فى ضمير المتكلم المضاف إليه. ثم ما تلبث هذه العناصر جميعا أن تندمج فى وحدة تصويرية كاملة : «فما لجرح إذا أرضاكم ألم»، فترى كيف تحول الحسد إلى جرح، ولكنه جرح ينـدّ عن طبيعة الجراح بتعالى المجروح على الألم من ناحية، وبوقوعه فى حيّز رضا الجارح من ناحية أخرى.

ألا يعنى هذا أن ظواهر التقابل والازدواج تفرض نفسها حتى على أدقّ مكوّنات البنية الشعرية ؟

المبحث الرابع

مسْــتوى الصّورة فى البنْيَة الشّعريَة

تتناول بعض الدراسات الحديثة مفهوم البنية الشعرية فى ضوء ما تطرحه هذه البنية من دلالة إعلامية Informative وتصويرية imaginative، ويفترض هذا النوع من الدراسات أن العمل الشعرى مركب إبداعى يبدأ من نواة دلالية ذات طبيعة إعلامية مباشرة، بها تتحدد هويّة الموضوع ونوع المعلومة التى يقدمها إلى المتلقى، ولكن هذه الدلالة المباشرة تظل بعيدة عن إحداث الأثر الفنى المنشود ما لم تكتمل بدلالة أخرى إضافية، دلالة ذات طابع وجدانى محض، وتلك هى الدلالة التصويرية، وحين تنمو الدلالة الأولى، وتتعقد مكوّناتها، وتتداخل فى تلك الأخيرة، نكون قد حصلنا على المركب الإبداعى.[1]

وعلى الرغم من أن مثل هذا المدخل يقنع بإعطاء الدلالة التصويرية قيمة إضافية، على حين أنها أصيلة فى العمل الشعرى وليست مجرد توكيد له، فإن مما يُذكر له أنه أحتفظ للتعبير المباشر ببعض الأهمية التى أصبحت تستأثر بها - أو تكاد - الصورة الشعرية ،بل إنه جعل دلالة هذا التعبير قادرة على التحول إلى دلالة تصويرية متى توفر للشاعر من رحابة الرؤية الفنية ما يعين على توظيف هذا التحول، أو لنقُلْ تطويعه، طبقا لمقتضيات تلك الرؤية وتنوّع مستوياتها البنائية.

هكذا ترى أن الدلالة المباشرة حين بلغت غايتها من تصعيد النموذج الممدوح بالتسوية بين الحاضر والغائب فيما ينالان من فضله :

هذا الذى أبصرتَ منه حاضرا مثلَ الذى أبصرتَ منه غائباَ

أصبح المقام مهيّأ لتجسيد هذه التسوية عبر طريقة فنية أكثر إقناعا وأقوى احتجاجا، طريقة تلجأ إلى البرهنة بالمحسوس على ما حاولت سابقتها أن تقوله بالمباشرة والتقرير، ومن ثم ينفسح المجال أمام تدفق تشبيهى تتعاقب صوره أمام

---

(١) لمزيد من التفصيل فى قيم الدلالة المباشرة والدلالة الإضافية فى العمل الأدبى يراجع :
ب.م.رونين : الإعلامية والفنية، دراسة فى كتاب : التذوق الفنى (بالروسية) - الجزء الأول - لينينجراد سنة ١٩٧١ - ص ١٢٠ وما بعدها.

بصيرة المتلق بما يغذّى فكرة التسوية أو عموم الفضل الذى لعب منذ البداية دور المثير الأصلى :

كالبدر مِن حيث التْفَتَّ رأيتَهُ   يهدى إلى عينيك نورا ثاقباَ
كالبحر يقذف للقريب جواهراً   جودا، ويبعث للبعيد سحائبا
كالشمس فى كَبِد السماء وضوءُها   يغشى البلاد مشارقا ومغاربا[1]

وهذا يعنى أن **المثير الأصلى** الذى حرصت الدلالة المباشرة على تسميته فى البيت الأول حين عدلت فى عموم الفضل بين حالتى الحضور والغياب، قد تخلّق من جديد فى معادل تصويرى تختلف أشكاله وتتنوع، ولكنها تتفق جميعا فى لمح فكرة المكان وانديلح أثر الممدوح عبره اندياحا يبلغ حد الشمول والاستغراق : من حيث التفت رأيته، يقذف للقريب ويبعث للبعيد، يغشى البلاد مشارقا ومغاربا، وكأن هذا الاستغراق المكانى يكمل ذلك الاستغراق الزمانى الذى عبّرت عنه الدلالة المباشرة فى التسوية بين حالتى الحضور والغياب.

ولكن هذا الملمح - على طرافته - لا يمثل كل ما يعنيه ذلك النموذج وأشباهه من شعر المتنبى، لأن أمامنا مجموعة من التداعيات التشبيهية : البدر، البحر، الشمس، لا يؤلف بينها سوى ما يدعوه كولردج « طبيعة التداعى المنسابة »[2]؛ فعقل الشاعر مشحون بالذكريات، والمترابطات، والرؤى، وهذه الطبيعة هى التى تقوم بالجمع بين كل تلك العناصر ومزجها فى صور متعددة وأشكال فنية مختلفة.

ومن الملحوظ أن مثل هذا التداعى لا يتم - بالنسبة للمتنبى على الأقل - بطريقة « التصوير الحر » التى ولع بها السرياليون فى انتقالاتهم المفاجئة وتحريكهم لعناصر الواقع فيما يعرف بالخلط الزمانى والمكانى، بل إنه يتجلى محكوما بوحدة

---

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - جـ١ - ص ١٢٩-١٣٠.

(٢) انظر فى طبيعة التداعى كما فهمها كولردج :

إليزابيث درو : الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - بيروت سنة ١٩٦١م - ص ٦٠ - ٦١.

الإطار الذى يقرن بين عناصر هذا التداعى على الرغم من اختلافها وتنوعها. قد يكون هذا الإطار تراثيا كما رأينا فى النموذج السابق، حيث قام المحفوظ التراثى بدور هام فى تغذية خيال الشاعر بجملة من المترابطات التى ألحّ عليها مَن قبله من الشعراء، وَقد تكون وحدة هذا الإطار نابعة من وحدة المجال الذى تتحرك فيه عناصر الصورة، كقوله :

أَعَزْمى طال هذا الليلُ فانظرْ	أَمِنْكَ الصّبح . . يفَرق أن يئُوبَا
كأنّ الفجر حِبّ مستزارٌ	يُراعى من دُجُنّته رقيبا
كأن نجومه حَلْىٌ عليه	وقد حُديت قوائمه الجبوُبا
كأنّ الجوّ قاسىَ ما أُقاسِى	فصار سوادُه فيه شحُوبا
كأنّ دُجاه يجذبُها سُهادى	فليس تغيب إلاّ أن يغيبا
أقلّب فيه أجفانى كأنّى	أَعُدّ به على الدهر الذُّنُوبا[1]

يفرق بين هذا النموذج وسابقه أن التداعى - باعتباره أساسا للصورة - لا يتجاهل المثير الأصلى أو يعتبره فى حكم المسكوت عنه، بل يعكف عليه بالتشقيق والتعقب، بما لا يخرج - فى كل الأحوال - عن دائرة هذا المثير، نعنى أن الحديث المباشر عن طول الليل لم ينته إلا وقد استدعى سلسلة من العناصر التصويرية التى ترتبط به والتى تتفق معه فى وحدة مصدرها من الطبيعة : الفجر والنجوم والجو والدجى، وقد قامت وحدة المصدر هنا، كما قامت وحدة الإطار التراثى هناك، بدورها فى توكيد دلالة التداعى، وربما دفعنا هذا إلى القول بأن مثل هذه التدفقات التشبيهية لم تكن إنشائية على إطلاقها، بل أفضت - فى بعض الأحيان - إلى نوع من التراكم الذى تترادف عناصره على توكيد الفكرة الواحدة ثم لا تزيد.

على أن ما ينبغى التنبه إليه حقا فى تراث المتنبى من الصور الشعرية،

(١) ديوان المتنبى جـ ١ - ص ١٣٩-١٤٠، والجبوب فى البيت الثالث وجه الأرض، أو الغليظ من الأرض بخاصة.

ليس فقط ذلك التدفق التشبيهى، وما عسى أن يمنحه من قيمة توكيدية، بل هو حس المفارقة فى بناء الصورة على متناقضات يتولد من مجرد الجمع بينها على صعيد واحد ضرب من المباغتة التى تفجأ المتلقى وتثرى مشاعره.

ولا نعنى بذلك - فقط - تلك المفارقات الجزئية التى يتصيدها الشاعر حين يقرن - مثلا - بين شهرة كافور ولونه فيخرج منهما «بشمس منيرة سوداء»، أو حين يوازن بين «بيض الملوك» و «لون الأستاذ» فيجعل من الثانى - على سواده - أمنية للأولين[1]، وإنما نعنى - قبل ذلك وبعده - **حس المفارقة** حين يتجسد فى قالب من الرؤية الفنية المركبة، فيشف عن إدراك الشاعر لإيقاع الأشياء، وخاصية التمايز فيما بينها، ثم يدقّ هذا الإدراك ويعمق ويمتد ليتحول إلى موقف للمبدع تجاه ظواهر الوجود مجتمعة أو موزعة. وقبل أن نسترسل فى تفصيل ما نفهمه من بناء **المفارقة التصويرية** على هذا النحو، يحسن أن نقرأ هذا المفتتح الذى صدّر به إحدى كافورياته :

مَن الجآذر فى زِىّ الأعاريب ... حمرُ الحُلَى والمطايا والجَلاَبيبِ

إن كنتَ تَسألُ شكاً فى معارفهاَ ... فمَن بَلاكَ بتسهيد وتعذيبِ

لا تجزِنِى بِضنًى بى بعدها بقرٌ ... تَجْزِى دموعىَ مسْكُوباً بمسكوب

سوائر، ربماً سارت هوادجُها ... منيعةً بين مطعونٍ ومضروب

ورُبّما وخَدتْ أيْدى المطىّ بِهَا ... على نَجِيع من الفُرسان مصبوب

كم زوْرةٍ لكَ فى الأعْراب خافيَةٍ ... أدْهى وقد رقدوا من زوْرة الذِّيبِ

أزورُهُمْ وسوادُ الليل يشْفَع لى ... وأنْثنى وبياض الصّبح يُغْرِى بِى

قدْ وافقوا الوحش فى سُكْنَى مَراتعها ... وخالَفُوها بتقويض وتطنيبِ

جِيرانُها، وهُم شرّ الجِوار لها ... وصحْبُها، وهُمُ شرّ الأصاحيبِ

فؤاد كلّ محبٍّ فى بُيوتهِمُ ... ومال كلّ أخيذِ المال محروب

(١) الإشارة هنا إلى قصيدته فى تهنئة كافور بدار بناها. ديوانه - جـ ١ - ص ٣٢-٣٦.

ماأَوْجُه الحضَر المسْتَحسَنَاتُ بِـهِ — كأَوْجُـه البـدويّات الـرّعابِيبِ
حُسْنُ الحضارة مجلـوب بتَـطرِيةٍ — وفى البداوة حُسْن غيـر مجلـوب
أيْـن المَعِيُـز مـن الآرام نــاظرةً — وغير ناظرةٍ فى الحسن والطِّيبِ ؟
أفْدِى ظِبـاء فـلاةٍ مـاعرفن بِهــا — مضْغَ الكلام ولا صبغ الحواجيب
ولابـرزْن مــن الحمــاّم مــائلةً — أوْراكُهُـنّ صـقيلاتِ العــراقيبِ
ومن هوى كلّ من ليست مُمَوَّهةً — تركتُ لون مشيبى غير مخْضـوبِ
ومِن هوى الصدق فى قولى وعادتهِ — رغبْتُ عن شَعَرٍ فى الوجه مكذوب[1]

ستتذكر ونحن نطالع التعبير « بالأعاريب » فى البيت الأول أن هذا التعبير لـم يأت اعتباطا، فقد تكرّر بمادته فى البيت السادس : « الأعراب »، ثم تكرر بمعناه فى البيت الحادى عشر : « البدويات »[2]، وليس فى هذا التكرار من غرابة؛ إذ يقوم هذا التعبير مقام المثير الأصلى فى الصورة الشعرية، فإذا اعتبرنا هذا المثير موضوعا مباشرا للصورة، أمكن أن نمّيز بين مستويين يلجأ إليهما الشاعر فى جلاء سمات هذا الموضوع وكشف ملامحه، ومن ثم الانتقال بـه مـن طـور الـدلالة المباشرة إلى طور الدلالة الإضافية التى اتخذنا منهـا محــكّا لجهـد الفنـان فى تشكيل الواقع وإعادة تمثّله.

أما المستوى الأول فيتمثل فى التقاط أوجه التناظر - أو التشابه - بين المثيـر الأصلى والمستثار الإضافى، أو بين الأعرابيات وما يستدعين من وحش البـادية وحيوانها، باعتبار ما يربط بين هؤلاء وأولئك من وحـدة المجـال، وقـد تـرددت الإشارات إلى هذا المستوى فى البيت الأول والبيت الثالث والبيت السادس، ثـم

(١) المصدر السابق - جـ ١ - ص ١٥٩ - ١٧٠.

(٢) أكثر من هذا، قد تجد الإشارة إلى الأعرابيات - موضوعا غـزليا - فى غيـر تلك مـن قصـائده. انظر - على سبيل المثال - مقدمة قصيدته فى ملح المغيث العجلى - المصـدر السـابق - نفس الجـزء - ص ١٠٩ وما بعدها.

فى البيتين الثامن والتاسع، وأخيرا فى البيتين الثالث عشر والرابع عشر، وبهذه الإشارات تحوّلت الأعرابيات فى البداية إلى «جآذر» - والجؤذر ولد البقرة الوحشية - مع ما عسى أن يوحى به تسليط الاستفهام على غير المتوقع - نعنى الجآذر - بدلا من المتوقع - أى الأعرابيات - من الخلط بينهما حتى لا يستطاع تمييز أحدهما عن الآخر إلا بقدر من التأمل، ثم جاءت الإشارة فى البيت الثالث لتؤكد هذا التحول، أو الخلط، حين قرنت بين المثير الأصلى ومستثار إضافى حميم الصلة بالجآذر، وهو البقر، ثم كانت الإشارة فى البيت السادس دائرية مراوغة؛ لأنها أبقت على عنصر «الأعراب» صراحة، ولكنها أومأت إلى معادله التصويرى، إذ جعلت زورة من يزورهم «زورة الذيب» حين يقع بالغنم والراعى راقد.

ويمتد أثر هذه الإشارة الأخيرة حتى البيت الثامن، حيث تتخلق صلة الغنم بالذئب فى شكل علاقة جديدة بين الأعرابيات والوحش، وهى علاقة بالموافقة والمخالفة معا، لأنهن إن وافقن الوحش فى حلول المراتع، فقد خالفْنها فى الرحيل والإقامة، ويستمر هذا التناسخ الصوريّ عبر عناصر من نفس المجال، لنرى الأعرابيات وقد برزن مرة أخرى فى ثياب الآرام أو ظباء الفلاة. وفى كل تلك التجليات التى يتلبّس بها المثير الأصلى نرى المستثار الإضافى دالاّ على معانى التأبد والعفوية، موحيا بسذاجة الفطرة، وعُذْرية الطبيعة، وأصالة الخِلْقة والخُلُق.

وهذه الدلالة التى يفضى إليها ذلك المستوى سرعان ما تصبح بمثابة مقدمة للمستوى الثانى، مستوى **المفارقة الصريحة** بين الحضارة والبداوة، وبين الحضريات والبدويّات؛ فما دامت نقاوة الفطرة وغضارة الطبع من اللوازم الدلالية للبداوة، فإن اجتلاب الحسن واصطناع الجمال وتكلف الزينة لوازم دلالية للحضارة، ومن ثم تصبح المقارنة بين الطرفين متوقعة فى نتائجها، مثلما كانت مقنعة ومحسوبة فى مقدماتها؛ ومن ثم - أيضا - تنهض خطوات هذه المقارنة منذ البيت الحادى عشر بمهمة التنويع المباشر لتلك الدلالة التصويرية التى أنتجها المستوى الأول، وكلما ثبتت لأحد الطرفين صفة ثبت نقيضها للآخر صراحة أو

إيماء، فإذا كانت الملاحة فى الحضريات مجلوبة بالاحتيال، فهى فى البدويات طبع، وإذا كان من شأن أولئك تكلف الكلام وتزجيج الحواجب، فإن من شأن هؤلاء فصاحة غير مدّعاة، وصبغة غير منحولة، وإذا كان الحسن لدى أولئك صنعة، وصقلا، وتمويها، فهو لدى هؤلاء فطرة وطبيعة.

وحتى الآن، كنا من النموذج المشار إليه بصدد مثير موضوعى تقلّب - أوّلا - عبر عدة تجليات صورية وثيقة الصلة فى مصادرها، ثم أصبح - ثانيا - طرَفا فى مقارنة تعتمد على اصطياد مظاهر المفارقة بالتعبير المباشر والصورة معا، ولكن القصيدة لا تلبث أن تلفتنا عن هذا وذاك إلى ملمح آخر بالغ الأثر فى دلالته على رؤية الشاعر بصفة عامة؛ فالقضية ليست قضية بداوة وحضارة وحسب، وليس الأمر فيها منوطا بالحسن المطبوع والحسن المصنوع فقط، بل هى - فى التحليل الأخير - قضية الأصالة المنشودة فى كل شيء، وبلا حدود، قضية الصدق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصدق من المرارة ما تبتعثه صراحة المشيب :

ومِنْ هوى كلّ من ليست مموَّهةً   تركتُ لون مشيبى غير مخضوب
ومن هوى الصدق فى قولى وعادته   رغبتُ عن شعَر فى الوجه مكذوب

أترانا - بعد هذا الكشف - بإزاء موقف من هذا الوجود الذى تتقنع حقائقه بمظاهر التلبيس والتمويه، بقدر ما تفتقد من معانى النقاء والبكارة.. ؟

* * *

وبِنْية الصورة الشعرية تعتمد على مبدأى **الانتخاب والتكثيف**، نعنى بذلك دقة انتقاء العناصر المكوّنة للصورة دون تزيّدأو استرسال، ثم أصالة الشاعر فى المزج بين هذه العناصر وتوظيفها لإحداث الدلالة التصويرية فى أعمق مستوياتها؛ ذلك أن التفكير الشعرى - كما يقول ريتشاردز - «عملية اختيار»[1]، ومقتضى ذلك ألا ترتبط قيمة التصويربمجرد غلوّه وإسرافه، ومقتضاه أيضا أن نجاح الصورة لا يقاس

(١) أنظر : إليزابيث درو : الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - ص ٦٢-٦٤.

فقط بمدى انبساطها أو تراكم أجزائها، بل وبقدرتها على تركيز الدلالة وتكثيفها، فإذا تمثلنا المقياس الأول خطاً يمتد امتدادا أفقيا، فإن المقياس الثانى يمثل خطاً يمتد امتدادا رأسيًا، وفى نقطة التقاء الخطَّين يقع مركز الدلالة الصُّورية ومحورها العميق.

فى إطار هذا الإدراك الموجز لطبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها يمكن أن نضع عددا من الأشكال والتجليات التصويرية التى تقدمها المادة الشعرية المدروسة، ومن هذه التجليات - على وجه الخصوص - ما يمكن تسميته «**بالترقّى فى تكوين الصورة**»، نعنى بذلك التدرج من الإقناع بالأعمّ إلى الإقناع بالأخص، أو من الكلى إلى الجزئى، أو من السهل إلى الصعب، ومثل هذا التدرج كفيل بتخفيف ما عسى أن يكون فى الصورة من مبالغة، حيث يعمد إلى تقديمها على دفعات، أو استقطارها جرعة جرعة، مستعينا فى ذلك بما توفره المحاجة التخييلية أو القياس الشعرى من نتائج دلالية.

تأمّل كيف يبدأ الشاعر من حقيقتين لا تقبل هيبتها الجدل : سيوف الهند وهى مجرد حديد أصمّ، وناب الليث والليث بمفرده، ليجعل من التسليم برهبتها وهما على تلك الحالة مرقاة إلى التسليم بها وهما على حال أكثر خصوصية، سواء أكانت هذه الخصوصية بالذات، كالسيف العربى، أم بالآخرين، كالليث المستكثر بصحبه :

تُهابُ سيوفُ الهنْد وهْى حدائد ... فكيف إذا كانت نِزَاريّة عُـرْباَ
ويُرهب نابُ الليث والليث وحده ... فكيف إذا كان الليوث له صَحْبا[1]

وواضح أن بناء الصورة على هذا النحو من الترقى لا يعدم صلة بما أشرنا إليه سابقا من مفهوم المفارقة؛ لأن الحقيقة المرتقى منها هى بعينها الصورة المرتقى إليها، باستثناء فرق وحيد، وهو الفارق بين جملتى الحال فى صدرىْ البيتين : وهى حدائد، والليث وحده، وجملتى الشرط فى عجزيْها : إذا كانت نزارية عربا، إذا

(١) المصدر الأسبق - جـ ١ - ص ٦١.

كان الليوث له صحبا، وربما كان هذا الفارق حاسما فى توليد الدلالة الصورية؛ لأنه هو الذى جعل من السيوف سيوفا إنسية نزارية، بعد أن أفاد الشاعر من الاشتراك اللفظى بين اسم السيف ولقب سيف الدولة، كما أنه هو الذى جعل من الليوث ليوثا بشرية، بعد أن انعقد بينها من أواصر الصحبة ما لا ينعقد إلا بين الإنسان والإنسان.

ويمكن الاسترسال فى تعقب المزيد من نماذج هذا الترقِّى بما يسمح باكتشاف الفروق الأدائية الدقيقة التى تميز بينها، برغم وحدة الظاهرة فى عمومها، ولكننا نكتفى فى الإشارة إلى هذه الفروق بنموذج آخر من مطلع هذه المدحة التى توجَّه بها إلى كافور سنة ست وأربعين وثلاثمائة، وتحديد التاريخ هنا لا يخلو من مغزى؛ لأن للصورة - برغم صبغتها الغزلية - صلة بالمناخ النفسى الذى كان يعانيه الشاعر فى كنف كافور :

أَوَدُّ من الأيّام ما لا تَوَدُّهُ ... وأشكو إليها بيْنَنَا وهْى جُنْدُهُ
يُبَاعِدْن حِبًّا يجتمعن ووصلُه ... فكيف بِحِبّ يجتمعن وصَدُّه
أَبَى خُلُق الدنيا حبيبا تُديمه ... فماَ طلَبى منها حبيبا تردُّهُ
وأَسْرَعُ مفعولٍ فعلْتَ تغيُّرا ... تكلُّفُ شىءٍ فى طِباعك ضِدُّه[1]

وليس خافيا أن الترقى فى تلك الحالة الأخيرة لم يكن من العام إلى الخاص، بل كان تدرّجا من السهل إلى الصعب، ومّما يمكن استدامته إلى ما يستحيل ردّه، وقد بقيت المفارقة هنا، مثلما كانت هناك :

يجتمعن ووصله × يجتمعن وصدّه

تديمه × تردّه

وإن كان واضحا أنها تتّم هنا بطرق صياغية تختلف اختلافا بيّنا عما اتبع فى سابقتها.

---

(١) المصدر نفسه - ج٢ - ص ١٩.

واختلاف الطرق الصياغية على هذا النحو هو الذى يجعل من الصورة الشعرية ظاهرة مستأنفة تندّ عن التنظير المطلق والتقعيد الذهنى الحاسم، فما يحسن فى بيئته من عمل شعرى قد لا يحسن فى عمل آخر، وما تفلح فى أدائه طريقة من طرق الصياغة قد لا تفلح فى أدائه أخرى، ولا مجال فى هذه الحالة للاحتكام إلى منطق العقل وحده فى قياس المقبول والمرفوض من مبالغات الصورة الشعرية، ولقد سبق أن أشرنا إلى تلك المقولة التى توحى بأن قيمة التصوير الشعرى لا ترتبط بحجم ما فيه من إغراب أو إسراف، وقد لا تمس هذه المقولة شاعرا قدر ما تمس المتنبى، ومع ذلك فإن ما يدعى بالمبالغة ليس معنى أثيريا مجردا حتى يكون الحكم فيه على إطلاقه، بل هو دلالة، وتلك الدلالة تُحدثها بنْية شعرية معينة، ومن ثم لا يتأتّى تفسيرها أو تقويمها إيجابا وسلبا إلا بمنطق هذه البنية وفى ضوئها. ألا تحمل هذه الصورة قدرا - كبيرا أو صغيرا - من المبالغة إذا وضعت فى إطار تجريدى محض ؟

أُسَرُّ بتجديد الهوى ذِكْرَ ما مضى	وإن كان لا يَبْقَى له الحجرَ الصَّلْدُ
سُهَادٌ أتانا منكِ فى العين عندنا	رُقَاد، وقُلَّام رعى سِرْبُكُمْ وَرْدُ
مُمَثَّلَةٌ حتى كأنْ لم تُفَارِقى	وحتى كأنّ اليأس مِن وصلكِ الوعْدُ
وحتى تَكادِى تمْسَحين مَدامعى	ويَعْبَق فى ثَوْبَىَّ مِن رِيحكِ النَّدُّ[1]

ومع ذلك لا تكاد تحس بأدنى أثر سلبى لمثل تلك المبالغة، لأن بنية الصورة قد تدرجت بنا فيما يشبه حلم اليقظة، من الذكرى التى تستعيد عذوبة الماضى، وإن كان فيها من اللوعة ما ينفطر له الفؤاد، إلى السهاد الممضّ بطبيعته وإن كان - من أجل الحبيب - معادلا فى طيبه للذيذ الرقاد، إلى هذا « التمثل » الذى يتحول به التذكر إلى حلم حقيقى، والذى يتراءى من خلاله طيف الحبيبة بكل حضوره الوجدانى الحى، حتى لكأنها لم تفارق، وحتى يكاد لفرط إحساسه بها واستغراقه فيها - تأمّل الدلالة الظنّية فى استخدام « كأن »، ودلالة المقاربة فى استخدام

(١) القلّام فى البيت الثانى نبات خبيث الرائحة. والنموذج من قصيدته فى مدح الحسن بن على الهمدانى - ديوانه - جـ ٢ - ص٣.

«تكاد»، وتنبّه لأثرهما فى تخفيف حجم المبالغة - يشعر بأصابعها من فوق جبينه، حانية رفيقة، تمسح مدامعه، وتنضح عالمه الداخلى بعبق الذكريات.

قارن - إن شئت - هذه الصورة بصورة أخرى تدور فى نفس ذلك المدار الغزلى، ولكنها تحمل من ثقل المبالغة ما لم تفلح فى الإقناع به طريقة الصياغة :

قد كان يمنعنى الحياءُ من البُكا ... فاليوم يمنعه البكا أن يَمنعا

حتى كأنّ لكلّ عَظم رَنّةً ... فى جلده ولكل عِرْق مَدْمَعَا[1]

وربما استرعى النظر أن استخدام «كأنّ» الذى أنتج من إيحاءات الظن والتوهم[2] ما أسهم فى تغذية جوّ «الرؤيا» فى الصورة الأولى، لم يكن له نفس القدر من التأثير فى الصورة الثانية؛ لأن المبالغة فى تلك الحالة الأخيرة لم تتجاوز مأزق التعامل اللفظى مع الفعل «يمنع»، وحين حاولت تجاوز هذا المأزق وقعت فى شرك ذلك التفتيق الذهنى الذى أسرف على نفسه وعلى المتلق حين جعل للعظام رنينا وللعروق مدامعا !!

والتعامل اللفظى مع الصورة يغرى المبدع بالاسترسال، وسرعان ما تفقد الصورة تحت إغراء هذا الاسترسال قدرتها على الكشف والإقناع، لتتحول إلى ضرب من الإغراب الشكلى الذى لا ينتج، نعنى أنها لا تشفّ فى تلك الحالة عن تمثّل جديد للواقع وعلاقاته، بقدر ما تعرض من مهارة الشاعر فى تقليب الألفاظ على ذلك النحو الذى يبدو جليا فى مسلكه إزاء كلمات مثل : دون، خلف، بعض، كل، ضِعف، فى مدحته لأبى الفرج أحمد بن الحسين القاضى :

ولستَ بِدُونٍ يُرْتَجىَ الغيثُ دونه ... ولا مُنتهى الجود الذى خَلْفَهَ خَلْفُ

ولا واحداً فى ذا الورَى من جماعة ... ولا البعضَ من كُلٍّ، ولكنكَ الضِّعْفُ

---

(١) المصدر السابق - جـ ٢ - ص ٢٥٩.

(٢) يفيد حرف «كأن» معنى التشبيه إذا كان خبره جامدا، ويفيد معنى الظن إذا كان خبره مشتقا أو جملة. انظر : المعجم الوسيط - جـ٢ - ص ٧٧٧.

ولا الضَّعفَ حتى يَتْبَعَ الضعف ضِعفهُ ولاضِعفَ ضِعفِ الضعف بل مثلَه أَلْفُ[١]

ودعْكَ من الرهق اللفظى الناجم عن تكرار المادة اللغوية دون تنوّع يذكر، فمع التجاوز عنه لا يبقى للصورة من محصول دلالى سوى ما لخصه العكبرى فى عبارة شديدة الإيجاز، حين قال: «والمعنى أنك فوق الورى»[٢]، وهو معنى لم يكن ليحتاج فى بلوغه إلى مثل هذا الدوران الطويل.

أمّا حين يتخطّى المبدع مأزق التعامل اللفظى مع الصورة، حين يكون تشقيقه لعناصرها واسترساله مع جزئياتها نتيجة استغراق فنى فى تمثل هذه العناصر والجزئيات، بغية اكتشاف مابينها من نسب وعلاقات، حينذاك يصبح المعوّل فى تحديد قيمة الصورة لاعلى معقوليتها الذهنية المجردة، بل على منطقيتها داخل بيئتها التعبيرية الخاصة.

من هذا القبيل الأخير ما يصادفه قارئ المتنبى - أحيانا - من صور شعرية تدقّ الصلة المعقودة بين مكوناتها إلى حد قد يضفى على البناء الصورى طابع الوهم، ونوشك أن نقول طابع الخرافة، وغالبا ما يحدث ذلك عندما يكون المقام مقام وصف الظواهر والكائنات التى يتمخض عن المبالغة فى تصويرها مبالغة فى جلاء صورة الشاعر - الفارس، أو الممدوح - البطل، وعلى وجه التخصيص عندما يكون ذلك الوصف منصرفا إلى خيل المعركة ورصد حركتها النشطة وملامحها الغريبة التى تندّ عن المألوف فى طبيعة الجياد، حتى لكأنها تتخذ من صدور الأعداء طرائق، «فالطعن يفتح فى الأجواف ما تَسَعُ»[٣]، ويدقّ منها النظر حتى لتهتدى فى ظلام المعركة بنار الأسنّة وشمع القنا[٤]، وحتى لترى فى حالك الدجى «بعيدات

---

(١) ديوان المتنبى - ج٢ - ص ٢٩٠.

(٢) المصدر السابق - نفس الصفحة.

(٣) المصدر السابق - ص ٢٢٧.

(٤) المصدر نفسه.

الشّخوص كما هيا[١] »، كما تبلغ بها رهافة المسامع حد التقاط « الجرس الخفى »، حتى « ليخلْن مناجاة الضمير تناديا[٢] »، أو « كأنما يبصرن بالآذان[٣] »، وتخفّ حركتها حتى لتسبق قوائمها الأربع رجعة الطرف : « أرْبَعُها قبل طرْفها تَصِلُ[٤] ».

ولا يقتصر هذا النمط من التصوير على الخيل وعلاقاتها؛ لأننا نراه كذلك فى وصف الإبل (قصيدته فى مدح عبد الرحمن بن المبارك الأنطاكى)، كما نطالعه فى تلك اللوحة الحيّة التى يرسمها للأسد من خلال مدحته الشهيرة لبدر بن عمار، وقد كنا نقرأ هذه القصيدة الأخيرة فتبهرنا منها شجاعة الممدوح التى تضاءلت بجوارها قوة الأسد الصريع، ولكننا حين نعيد مراجعتها فى ضوء المعطيات اللغوية للصورة الشعرية نجد أنفسنا بإزاء حقيقتين لا مناص من تذكرهما فى هذا المقام، وأولى هاتين الحقيقتين أن علوّ نبرة المبالغة فى الصورة المرسومة لم يحلْ بينها وبين التأثير الفنى المنشود، أما ثانيتهما فهى أن الصورة برغم ما يبدو من موضوعيتها تكشف عن بعض الإسقاطات الذاتية، وهذه الإسقاطات الذاتية قد أسهمت بدورها فى تسويغ المبالغة المذكورة وإعطائها قدرا من المشروعية الفنية، وقبل أن نمضى فى البرهنة على هاتين الحقيقتين دعْنا نقرأ هذه الأبيات من القصيدة المذكورة :

وَرْد إذا وَرَد البُحيْرةَ شارباً	وَرَد الفُراتَ زئيرُه والنّيلا
مُتَخَضِّب بِدَم الفوارس لابسٌ	فى غِيله منْ لِبْدتَيْه غِيلاَ
ما قُوبِلت عيناهُ إلاّ ظُنّتا	تحت الدّجى نَارَ الفريق حُلُولاَ
فى وَحْدة الرُّهبان إلاّ أنّه	لا يعرف التحريمَ والتحليلا
يَطَأُ البَرَى مترفّقا من تِيهه	فكأنّه آسٍ يجُسُّ عليلا
ويرُدّ غُفْرتَهُ إلى يافُوخِه	حتى تَصِير لرأسه إكْليلاَ

---

(١) المصدر السابق - جـ ٤ - ص ٢٨٦.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر السابق - جـ ٤ - ص ١٧٦.

(٤) المصدر السابق - جـ ٣ - ٢١٣.

وتـظُنُّه ممّـا يُـزَمْجرُ نفْسُـهُ | عنْهـا لشِدّة غيْـظه مشْـغولاَ
قَصرّتْ مخافَتُهُ الخُطَي فـكأنّما | ركبَ الْـكَمِيُّ جـوادَهُ مشْكوُلا
أَلْقَى فـريستَهُ وبـرْبَرَ دُونَهـا | وقـرُبْتَ قُـرْبا خَـالَهُ تـطْفيلاَ
فَتَشَـابَهَ الخُلُقـان فى إقْـدامه | وتَخَـالَفَا فى بـذْلك المـأْكُولاَ
أَسَدٌ يَرى عُضْوَيْه فيكَ كلَيْهمَـا | متْنـاً أَزَلَّ وسـاعداً مفْتُـولاَ
فى سرْج ظامئَةِ الفُصُوص طِمرّةٍ | يـأبى تفـرُّدُها لَهـا التمثيـلاَ
نَيَّالَةِ الـطَّلِبَاتِ لـوْلا أنهـا | تُعْـطِى مـكان لجامها مـانِيلاَ
تَنْدَى سوالِفُهَا إذا اسْتَحضرّتَهَا | وتـظنّ عَقْـدَ عِنـانِها محْلُـولاَ
مـازَال يجْمَعُ نفْسَـهُ فى زوْرِهِ | حتى حسبْتَ العرْض منْه الطُّولاَ
ويـدُقّ بـالصدْرِ الحِجَـارَ كأنّـه | يبْغِى إلى ما فى الحضِيضِ سبيلا
فـكأنّه غـرّتْهُ عيْـن فـادَّنَى | لا يبصر الخَطْبَ الجليلَ جليلا
أَنَفُ الكريم من الـدَّنِيّةِ تـارِكٌ | فى عيْنـهِ العَـدَد الـكثير قليـلا
والعار مضّاضٌ وليس بِخَـائف | من حتْفه من خاف ممـاً قيـلاَ
سَبَقَ الْتِقَـاءَكَهُ بـوثْبة هـاجِمٍ | لوْ لـمْ تُصـادِمْهُ لجـازَكَ مِيـلاَ
خـذلَتْه قـوّته وقـد كافحتَـهُ | فـاستَنْصرَ التّسـليم والتّجـديلا
قَبَضَـتْ منيّتُـه يـديه وعُنْقَـه | فـكأنّما صـادفْتَه مغْلُـولا
سمع ابـنُ عمّتِـه بـهِ وبِحَـالهِ | فَنَجا يُهَرْوِل منك أمسِ مَهُـولا
وأَمرُّ ممّـا فـرّ منـه فـرارُه | وكفتْلـه ألا يمـوت قتيـلا
تَلَفُ الذى اتّخَذَ الجَراءة خُلّـةً | وَعَظ الذى اتّخذ الفِرار خليلا[1]

إنّ مدى المبالغة فى اللوحة المرسومة ينفسح إلى حدّ يـذكرّنا بتلك الصـور الوهمية التى تجلت فى عدد من الأعمال الأدبية المأثورة، كذئـب الفـرزدق، ونـوْرس تشيخوف، وغراب إدجار آلان بو، وسواها من الأعمال الأدبية التى يكون مـوضوع الصورة فيها - برغم حياده الظاهرى - منْفذاً لجملة من الخواطر الذاتية، أو إطارا

(١) المصدر ذاته - ج ٣- ص ٢٣٨-٢٤٣.

يبدى من قيم المبدع ومواقفه بقدر ما يستر من عواطفه المباشرة.

بداية الوهْم فى صورة ذلك الأسد هذا الزئير الخرافى الذى يطوى المسافات ويختصر أبعاد المكان من بحيرة طبرية، حتى نهر الفرات بالعراق، وحتى نهر النيل بمصر، ولا تلبث هذه المبالغة الصوتية أن تقترن بمبالغة جديدة تعتمد هذه المرة على معطيات حاسة البصر، حين يلتقط الشاعر مشتقات اللون الأحمر فى منظر الدم الذى تخضّب به جسم هذا الأسد لكثرة ما افترس، وتكتسب هذه المبالغة البصرية بُعْدا آخر عندما تنتقل إلى عينى الأسد ذاتهما، فنراهما تتشكّلان فى صورة غريبة نادرة، هى صورة النار التى تلتمع فى جوف الليل، بكلّ ما يبعثه البريق المحفوف بالسواد من رهبة وفزع، وبرغم أن حدّة المبالغة تخفّ قليلا حين تفسح مكانها للصور الوصفية الدقيقة : يردّ غفرته إلى يافوخه، ألقى فريسته وبربر دونها، مازال يجمع نفسه فى زوره.. إلخ، فإنها لا تتوارى تماما، بل لا تفتأ تطلّ من زوايا اللوحة بين الحين والآخر، طورا حين يدقّ الأسد بصدره الحجارة، وكأنه جواد متوفز جموح، وطورا آخر حين يتسع مدى وثبته ليصبح ميلا، وفى الحالتين وغيرهما مما سبقت الإشارة إليه لم تكن المغالاة فى تصوير أبعاد اللوحة نافية لما ينبغى أن يتوفر فى الصورة من طاقة الإقناع، بل كانت وسيلة إلى تغذية ذلك الوهم الذى خالط نفوسنا منذ البداية، وهو أن الشاعر ليس بصدد الرصد الحيادى لمجرد حيوان مفترس، بل هو بصدد مخلوق استثنائى، استثنائى لا فى شكله وحركته فحسب، بل وفى طبيعته كذلك.

وهذه الطبيعة الاستثنائية تبدو واضحة من خلال مجموعة الصور التى تضفى على الأسد بعض الملامح البشرية والسّمات التى لا يمكن تصورها إلا فى بنى الإنسان، وهى الملامح والسمات التى جعلتنا نقول إن اللوحة برغم موضوعيتها تكشفّ عن إسقاطات ذاتية لا تخفى عند النظرة المتأملة، وكأنّ الشاعر يرى نفسه فى ذلك الأسد المهيض، أوْ كأنّه يبصر فى صراع ذلك الأسد مع بدر بن عمار - سواء أكان ذلك الصراع حقيقة أم تخيّلا - صورة لصراع الأبىّ القوى مع من هو

أقوى منه، فقوّته لا تسعفه، وإباؤه يورده موارد الردى، لأنه يدفعه إلى معركة ليس له فى الفوز بها نصيب، وأعِدْ النظر فى هذه الومضات الدقيقة :

« فى وحدة الرهبان، يطأ البرى مترفقا من تيهه، فتشابه الخلقان، أسد يرى عضويه فيك كليهما : متنا أزل وساعدا مفتولا ».

ألست ترى محاولة الإسقاط فيها واضحة ؟ فما هذا الأسد الذى له من رهبانية الرهبان بعض قسماتها، حتى وإن لم تتعدّ هذه القسمات العزلة والتفرّد ؟ وما هذا المترفق التيّاه الذى يطأ الأرض هونا وكأنْ ليس له فوقها من نظير ؟ ثم هذا التشابه الصريح بين الوحش وغريمه، فى الخُلُق تارة، وفى الخِلْقة تارة أخرى، ألا يشير ذلك التشابه إلى دلالة التلبيس أو الخلط الذى حاول النصّ أن يُقيمه بين الخصمين ؟ وألا يشير - من ثمة - إلى ذلك التحوّل الإنسانى الذى اعترى الأسد الصريع ؟

ونزعم مرة أخرى أن هذا التحول قد أسهم إلى حد كبير فى تخفيف حجم المبالغة فى اللوحة المرسومة، لأنه سوّغ هذه المبالغة حين قرنها بتلك الطبيعة الاستثنائية للوحش، ثم ألهانا عن هذه المبالغة - أو كاد - حين جعلنا نتعاطف مع ذلك الوحش ونرثى له ونشفق عليه، على ذلك المغرور التيّاه الذى تقدم لا يبصر الخطر الماثل على موطئ قدم منه، وحتى لو تفطنّ إلى ذلك الخطر الوشيك فهل تراه كان يرضى الدنيّة فى الفرار ؟

أَنِفُ الكريم من الدّنية تارك	فى عينه العدد الكثير قليلا
والعار مضّاض، وليس بخائف	من حتفه من خاف مما قيلا

ومثل هذا التعليق الذى يكتسى طابع الحكمة المجردة لا ينبغى أن ينظر إليه بمعزل عن الصورة الآنفة، إنه بالأحرى تصعيد لها وارتقاء بها؛ لأن تلك الطبيعة الخاصة التى أضفاها الشاعر على نموذجه - الأسد، قد هيّأت لهذا النموذج - برغم حيوانيته فى الأصل - أن يستشعر الكرامة، وأن يأنف الدنية، وأن يحس حرقة

العار فى الفرار، حتى ليتضاءل - فى النهاية - خوفه من الردى بجوار خوفه من قالة السوء عنه، وحتى ليصبح بكل هاتيك السمات الإنسانية معادلا للمبدع (أو أبى الطيب نفسه) من ناحية، ونِدًّا لخصمه القوى (أو بدر بن عمار) من ناحية أخرى، فإن استحقّ بدر بن عمار الإعجاب بما انتزعه من نصر، فقد استحقه ذلك الأسد الصريع بما أبدى من أنفة وإباء، وبما حاول من ذود عن نفسه وفريسته، على الرغم من أن التوفيق لم يكن حليفه فيما حاول.

وقد لا يكون من قبيل الاستطراد - والحديث عن بنية الصورة فى شعر المتنبى - أن نشير إلى خاصية **ترابط الأفكار** فى ذهن المبدع وأثرها فى توجيه المخيلة الشعرية صوب صور بعينها تكتسب بحكم المعاودة والدوران طابع « التقاليد الفنية » أو « **الدوائر التصويرية** » التى تشترك حلقات كل دائرة منها فى نوع العلاقة المعقودة بين أطرافها، وإن اختلفت بعد ذلك فى طريقة طرح هذه العلاقة وكيفية التعبير عنها، وقد غالت بعض الدراسات الأدبية الحديثة فى تقدير دور مثل هذا النمط من أنماط الترابط واعتبرته مرادفا للخيال؛ « حيث تتصل الأفكار طبقا لما فيها من شبه أو تجاوُر أو تواتر فى ترابطها السابق »[(١)]، وانسحبت آثار هذه المغالاة على تفسير طبيعة هذا الترابط وأسبابه، فلم ينظر إليه إلاّ على أنه مسألة « عادة صرف »[(٢)].

وواقع الأمر فى الحالتين بخلاف هذا وذاك، فليست كل الصور التى يبدعها الشعراء بهذا القدر من الترابط المنطقى أو شبه المنطقى، وليست كل الدوائر التصويرية التى تبنى على هذا الترابط مجرد « عادات » يقع المبدعون أُسارى لها، ففى كثير من الأحيان تكون هذه الدوائر بمثابة الأعمدة الكبرى التى تنهض عليها بنية خيال الشاعر بصفة عامة، والتى تجعل من نتاج هذا الخيال - برغم اختلاف

---

(١) ر.ل. بريت : التصوّر والخيال - ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر - بغداد - سنة ١٩٧٩- ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق - نفس الصفحة.

تجلّياته من قصيدة إلى أخرى - وحدة تفصح بتكاملها عن تكامل عالم المبدع وتناغم رُؤاه.

من هذه الدوائر التصويرية ما نلحظه حين نقرأ سيفيات المتنبى فنرى اتكاءه الواضح على تقرير شجاعة نموذجه بالربط بين اسم « السيف » ولقب « سيف الدولة »، وكأنّ الاشتراك فى اللفظ يوجب الاشتراك فى الصفة، بكلّ ما يترتب على هذا الاشتراك من آثار، وعلى الرغم من أن هذا التلازم بين الاشتراك فى اللفظ والاشتراك فى الصفة ليس إلا من قبيل الافتراض الفنى، فإن شاعرنا يلح عليه إلحاحا شديدا، ويذهب فى تعقبه وتدويره إلى حد يوهم بأنه أصبح إحدى المسلمات التى لا تقبل الرفض أو حتى مجرد الجدل، ولعله يكفى فى الايحاء بمدى هذا الإلحاح وعمقه وديمومته أن تقرأ هذه النماذج التى وردت فى جزء واحد فقط من أجزاء ديوانه :

لقد رأتْ كلُّ عين منك مالِئها ... وجرّبتْ خير سيف خَيْرةُ الدُّوَلِ[(١)]

* * *

عزاءكَ سيفَ الدولة المقْتَدَى به ... فإنّك نَصْل والشدائد للنّصْلِ
مُقيم من الهْيجاء فى كلّ منزل ... كأنّك من كلّ الصّوارم فى أهْلِ[(٢)]

* * *

جعلْتُك بالقلْب لى عُدّةً ... لأنّك باليد لا تُجْعلُ
لقد رفع الله مِن دولةٍ ... لها مِنْك يا سيفَهَا مُنْصُلُ[(٣)]

* * *

فدتْكَ ملوك لمْ تُسَمَّ مواضياً ... فإنّك ماضى الشّفْرتين صقيلُ
إذا كان بعضُ الناسِ سيفا لدوْلة ... ففى الناس بُوقات لها وطُبُولُ[(٤)]

* * *

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى - ج ٣ - ص ٤٠.
(٢) المصدر السابق - ص ٤٦.
(٣) المصدر نفسه - ص ٧١.
(٤) المصدر نفسه - ص ١٠٨.

إنّ الخليفة لـمْ يُسَـمِّكَ سـيْفَها　　حتّى ابْتَلاكَ فكنتَ عيْن الصّارِمِ[١]

* * *

ألَا أيّها السيف الذى لسْتَ مُغمَداً　　ولا فيكَ مُرتابٌ ولا منك عـاصِمُ
هنيئاً لضرب الهامِ والمجْد والعُـلاَ　　وراجيكَ والإسلام أنّك سـالِمُ[٢]

بل إن ادّعاء الاشتراك على هذا النحو يوغل أحيانا إلى درجة المفاضلة بين السيف - الاسم، والسيف - اللقب، ومن ثم تفضيل ثانيهما على أولهما بالنظر إلى عراقة أصله :

أتَحسَبُ بِيضُ الهِنْد أصْلَك أصلَها　　وأنّك منهـا ؟ سـاء مـا تتـوهّمُ
إذا نحـن سـمّيناكَ خِلْنَـا سـيوفنا　　من التِّيـه فى أغمـادها تتبسّـمُ[٣]

أو بالنظر إلى أصله وصنعته وطبيعته جميعا :

تَحيَّـرَ فى سـيفٍ ربيعـةُ أصْـلُهُ　　وطابِعُهُ الـرحمن والمجْـد صـاقِلُ
وما لـوْنُه ممّـا تُحَصِّـل مُقْلـة　　ولا حـدُّه ممّـا تجُسّ الأنـامِلُ[٤]

ولا تقتصر الدوائر التصويرية على استغلال مثل هذه الارتباطات التى تبدأ من مجرد الاشتراك فى اللفظ وتنتهى بإيهام الاشتراك فى الصفة أو الموضـوع، بـل إنها تمتدّ إلى ما عدا ذلك من مجالات التصوير الشعرى، وبخاصة حين يكون الشاعر بصـدد تصوير تلك القوة الإضافية التى يتمتع بها النموذج الممـدوح، سمّهـا خـوفا أو سمّهـا مهابة كما سمّاها المتنبى حين قال :

قد نَابَ عنْك شديد الخوف واصْطَنَعتْ　　لك المهـابةُ مـا لا تَصْـنَع البُهَـمُ[٥]

ولكنها على أية حال قوة تمدّ نموذجه بزاد معنوى يغنيه عن العدد والعُدة حين

---

(١) المصدر نفسه - ص ٣٤٩.
(٢) المصدر نفسه - ص ٣٩٢.
(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٠-٣٦١.
(٤) المصدر نفسه - ص ١١٥.
(٥) المصدر ذاته - ج ٣ - ص ٣٦٥.

يستكثر أعداؤه من هذه وذاك، ويكفيه بالرعب فوق ما تكفيه الجحافل الجرّارة، فهؤلاء الأعداء لم «ينقادوا سرورا بالانقياد» :

ولكنْ هَبَّ خوفُك فى حَشَاهُمْ هبُوب الرِّيح فى رِجْل الجَرادِ
وماتوا قبل موتِهِمُ فلمّا منَنْتَ أعدْتَهُمْ قبل المعاد[1]

وهذا الخوف الذى يجتاح أحشاء الأعداء اجتياح الريح جماعة الجراد يظل محورا لهذه الدائرة وإن يكن فى أشكال تعبيرية أخرى، فهو - تارة - ذعر يتمزق به من يعانيه حتى من قبل أن يمتد إليه سيف :

وبالذعر مِنْ قَبْل المهنّد ينقدُّ[2]

* * *

طاعِنُ الطعنة التى تطعن الفيلق بالذّعر والدم المُهْراق
ذات فرغ كأنها فى حَشَا المخْبِرعنها من شِدّة الإطراق[3]

وهو - تارة أخرى - رعب يمثل للأعداء مصارعهم حتى من قبل أن يلمحوا رمحا أو تقترب منهم قناة، رعب يبسط ظله الرهيب فى ميامن عساكرهم ومياسرهم، ويستشرى فى أوصالهم حتى يصيب الأيدى بالرعشة والاضطراب، وكأن ما تحمله من سيوف قد تحوّل - بفعل الوهم - إلى أغلال تشلّ الحركة وتمنع من التصرف :

أَبْصَرُوا الطّعن فى القلوب دِرَاكاً قَبْل أن يبصروا الرّماح خيالاَ
وإذا حاولتْ طِعانك خيلٌ أَبْصرتْ أَذْرُعَ القنا أمْيالا
بَسَط الرعبُ فى اليمين يمينا فتولَّوْا وفى الشّمالِ شِمالا
يَنْفُضُ الرّوعُ أيْدياً ليس تَدْرى أسيوفاً حَمَلْن أم أغْلالا
ووجوهاً أَخَافَها منك وجهٌ تركتْ حسنَها له والجَمالاَ[1]

---

(١) المصدر نفسه- ج ١ - ص ٣٦٢-٣٦٣.
(٢) المصدر نفسه - ج ٢ - ص ٦.
(٣) المصدر نفسه - ص ٣٦٤-٣٦٥.
(٤) المصدر ذاته - ج ٣ - ص ١٤١-١٤٢.

والبحث فى مثل هذه الدوائر التصويرية يعين على جلاء صلة الصورة فى عمل مّا بنظيرتها أو نظائرها فى عمل أو أعمال أخرى، ومن ثم يوحى بتلك الرابطة العميقة التى تتخلل خيال المبدع وتسلك تصوّراته وتفصح عن وحدة عالمه الابداعى، ولكنه، برغم قيمته فى ذاته، لا يغنى عن النظر فى القصيدة باعتبارها كيانا فنيا متكاملا، ولا ينهض عوضا عن تذوق الصورة فى مكانها من سوابقها ولواحقها، وفى فعلها أو انفعالها ببقية أجزاء البناء فى كل عمل فنى على حدة، وهذا هو الذى يجعل صورة مّا فى بيئة بذاتها ذات وظيفة أسلوبية معينة، حتى إذا طالعتنا نفس الصورة - أو قريبة منها - فى بيئة إبداعية أخرى رأيناها تسلك سلوكا أسلوبيا مختلفا، وتؤدى وظيفة أسلوبية مفارقة، وبهذا التنوع فى الوظائف الأسلوبية للصورة يستطيع من يقرأ شعر المتنبى أن يفسر تحولات الأساليب الأدائية فيه على ذلك النحو المثير، نعنى بذلك كيف تتحول بعض مدائحه إلى هجائيات، وكيف تتحول بعض غزلياته إلى مدائح، وكيف تشفّ بعض صوره التى تبدو موضوعية أو محايدة عن نبض ذاتى يقترب بها مما يمكن تسميته برثاء الذات، وجميعها تحوّلات لا يمكن الاقتصار فى تفسيرها على مجرد التورية أو التعريض أو تداخل الأغراض؛ لأنها - فوق هذا كله - تحولات فى صميم البنْية الشعرية، تحولات تستعين بمستويات الإيقاع والتركيب والصورة جملة، بغية تحوير الأسلوب وتكثيفه بتلك الدلالات الاحتمالية التى لابد وأن يتوقف عندها من يطالع غزليات المتنبى ومدائحه على وجه الخصوص.

المبحث الخامس

تحوّلات الأسلوب



كتب والتر هيلتون Walter Hilton : « اللغة فى حد ذاتها تشبه الماء، باردة ولا طعم لها »[1]، وهو يعنى بذلك اللغة وهى ما تزال بعدُ مادة غُفلا، لم تنتقل بالممارسة والاستعمال إلى حيث تتشكل فى نسق تعبيرى، ثم إلى حيث يتشكل من هذا النسق ونظائره نظام قوْلى أو أسلوب له وظيفته الخاصة، وله سماته الفارقة فى العمل الأدبى، فحين يتمّ هذا الانتقال يغدو « ما كان باردا ولا طعم له » عامرا بالدفء والحرارة، متميّز اللون والرائحة والمذاق.

والأسلوب فى القصيدة، مثله فى هذا مثل الأسلوب فى أى جنس أدبى، يعتمد مبدأ الاختيار، فأعراف اللغة تضع أمام المبدع جملة من الاحتمالات لقول الشىء نفسه بطريقة صحيحة، وعليه أن ينتقى من بين هذه الاحتمالات أوفرها دقة، وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل ككل، وفى هذه المواءمة ما ينتقل باللغة الشعرية من مستوى الصحة الذى تفرضه الأعراف اللغوية، إلى مستوى الجمال الذى يفترضه الأسلوب الأدبى، كما أن فى مبدأ الاختيار الذى تعتمد عليه ما يمنح دارس العمل الشعرى مساحة عريضة يتحرك فيها، لكى يحدثنا عن سرّ هذا الاختيار، وطبيعته، ووظيفته، باختصار، يبقى لدارس الأدب - فى ظل هذا المبدأ - ما يقوله بعد أن يقول اللغوى كلمته[2].

والربط بين اختيار الشاعر لأدواته ووظيفة هذه الأدوات فى السياق، يرجع فى الأساس إلى أنّ مجالات استخدام اللغة الشعرية تتنوع بتنوع وظائفها، ومن ثم نجد أنفسنا أمام عدد من « الأساليب الوظيفية » يختلف فيها الشعر التمثيلى عن الشعر الغنائى، كما يختلف فيها شعر الهجاء عن شعر المديح، وكما يختلف هذان بدورهما عن الشعر الغزلى على سبيل المثال، فإذا حدث أن تبدّل الأسلوب أو تحوّل، فإن ذلك لا ينمّ عن اضطراب أدوات الشاعر، بقدر ماينمّ عن تحوير وظيفتها أو ازدواجها بغيرها من الوظائف.

---

(١) G. W. Turner, Stylistics, P. 227,

(٢) انظر المرجع السابق - ص ٢٠-٢٢

فى ضوء هذا التفسير الموجز لطبيعة العلاقة بين الأسلوب ووظيفته، يمكن لقارئ المتنبى أن يفهم سرّ هذه التحوّلات الملحوظة فى عدد من نماذجه، بين مدحة تعلو بها نبرة التشكى والحسرة حتى تئول إلى بث ذاتى صريح، وأخرى تعتمد على ما يدعوه « آرثر بولارد » « عنصر التلميح »[1] فى إدراك أن ثمة معنى ثانيا - هجائيا - يكمن تحت المعنى المدحىّ الواضح، وثالثة تستغل بعض مصطلحات المعجم الغزلى وطائفة من تقاليده الموروثة، للإيحاء بأن موقف الشاعر من نموذجه قد تجاوز ما يشوب المديح من بواعث الطمع والرغبة إلى حيث يتمحض الود وتخلص المشاعر.

١

يستهل المتنبى آخر مدائحه فى كافور[2] بقوله :

مُنًى كُنَّ لى أَنَّ البياض خِضاب	فيخْفى بتبييض القُرون شبابُ
ليالىَ عند البيض فَوْداى فِتنة	وفخر، وذاك الفخر عندىَ عابُ
فكيف أُذمّ اليوم ما كنتُ أَشْتهى	وأدعو بما أشكوه حين أُجَابُ
جلا اللونُ عن لون هدى كُلَّ مَسْلَكٍ	كما انْجاب عن لوْن النهار ضَبَابُ
وفى الجسم نفْس لا تَشيب بِشَيْبه	ولو أَنّ ما فى الوجه منه حِرَابُ
لها ظُفُر إنْ كَلَّ ظُفْر أُعِدُّه	ونَابٌ إذا لم يبْق فى الفم ناب
يغيّر مِنىّ الدهرُ ما شاء غيرَها	وأَبْلَغ أَقْصى العمر وهْى كَعَابُ

مقابلة الماضى بالحاضر، التى دلّت عليها لفظتا « الليالى » فى البيت الثانى، و« اليوم » فى البيت الثالث، هذه المقابلة تواكبها وتتجاوب معها مجموعة من المقابلات، بعضها ينتمى إلى الماضى، كالمقابلة بين « الفخر » و « العاب »،

(١) انظر : آرثر بولارد : الهجاء - ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩- ص ٨٢.

(٢) يقدّم جامع الديوان هذه القصيدة بقوله : وقال يمدحه - يعنى كافور - ولم يلقه بعدها. - ج ١ - ص ١٨٨.

وبعضها ينتمى إلى الحاضر، وإن يكن على سبيل النفى والإنكار، كالمقابلة بين « أذم » و « أشتهى »، ثم بين « أدعو » و « أشكو »، ويتدرج هذا التقابل بين الدلالات اللغوية البسيطة إلى حيث يفصح عن تقابل آخر فى الدلالة التصويرية التى تفضى إليها الأبيات؛ فما كان موضع التمنّى فى الماضى، وهو بياض المشيب، أصبح فى الحاضر يحمل شبهة الذم، وما كان عيبا يستدعى الحرص على إخفائه والهرب منه، وهو سواد القرون، غدا الآن مظنة رغبة.

ولإنكار شبهة الذم فى الأول، ومظنة الرغبة فى الثانى، تتلاحق الصور الشعرية التى تعمل على تزيين ما حدث من تغير، بل ورفض أن يكون هذا التغير تغيرا على الحقيقة، وفى كلتا الحالتين من التزيين والرفض يتّم توليد الصورة على نفس النحو : دلالة تقريرية مباشرة، ثم دلالة تصويرية تنهض بدوْر البرهنة والإقناع بما قررته الدلالة الأولى؛ فسواد الشباب ينجلى عن بياض المشيب، الذى يهدى إلى كل مسلك من الرشد والخير، كما ينجلى الضباب عن ضوء النهار، والنفس فتيّة لا يعروها عجز ولا ينتابها تغير حتى وإن ابيضّ شعر الوجه وصار كالحراب، وهى « كعاب » لا يفارقها رونق الصبا حتى وإن عبثت أصابع الدهر بما سواها من ملامح الشكل والمظهر.

ولا شك أنه قد استرعى النظر تصوير الشعرات البيضاء فى الوجه « بالحراب »، وهو تصوير اقتضى أن يكون من يواجه هذه الحراب ويتصدى لها - وهوْ النفس - معتدّا بما ينبغى الاعتداد به من « أظفار » و « أنياب »، فكأننا فى الحقيقة أمام مواجهة - توشك أن تكون معركة - بين النفس وعوادى المشيب، أو بين الإنسان والزمن، وكأن كل محاولات التزيين والرفض لم تكن إلا ستاراً لمشاعر التوجّس والخشية من عواقب هذه المواجهة. ومع ذلك دعْنا نصدق الشاعر فيما انتهى إليه من تغليب قيمة النفس على قيمة الزمن، دعنا نصدقه لأن توكيد الذات على هذا النحو يجد ما يسوّغه ويغذّيه فى الأبيات التالية مباشرة :

وإنّى لَنَجم تهتدِى بِىَ صُحبتى | إذا حَالَ من دون النجوم سحابُ
غنىٌّ عن الأوطان لا يستَفِزّنى | إلى بلد سافرتُ عنه إيابُ
وعنْ ذَمَلان العِيس إن سامحتْ بِهِ | وإلاّ ففى أكْوارِهنّ عُقابُ
وأَصْدَى فلاَ أُبْدِى إلى الماء حاجة | وللشمس فوق اليَعْمُلات لُعابُ
وللسرّ منى موضع لا يناله | نديم ولا يُفْضِى إليه شَرابُ

توكيد الذات هنا يستمر على مستوى الصياغة وعلى مستوى الصورة؛ فعلى مستوى الصياغة يتصدّر أسلوب التوكيد المقرون بضمير المتكلم : « إنّ »؛ وبعده تتعاقب صيغ التعبير عن الذات، حتى لا يكاد يخلو منها بيت :
« لايستفزنى، سافرتُ، أصْدى، أُبْدى، منّى ».

ولكن المشكلة ليست فى المنحى الذاتى الذى جعله الشاعر إطارا لحديثه، بل فى نوعيّة الصور التى شغل بها فراغ ذلك الإطار، فى اختيار عناصر كالوطن المتروك، ورحلة العقاب، والظمآن والماء، حين كان الحديث فى البداية عن الصحبة والصحاب.

فى البيت الثانى يستوقفنا من مفردات الصورة وصفان لا يخلُوان من إيحاء :
« غنّى عن الأوطان »، « لا يستفزنى » الأول يومئ إلى إنسان يستعيض بالانتماء إلى نفسه عن الانتماء إلى المكان، والثانى يشى بعوامل الجذب التى تحاول إغراءه بالإياب إلى ما ارتحل عنه من بلاد، ولا تكاد تتوارى هذه الصورة حتى تبرز أمام أنظارنا صورة ذلك « العقاب » الذى يستغنى بسرعته عن سرعة العيس، أو الشاعر الذى يقنع بأن تحمله قدماه إذا لم يجد ما يحمله، ثم ما تكاد تتوارى هذه الصورة أيضا حتى تطالعنا صورة ذلك المسافر الصادى الذى يعلو فوق شهوة الماء وقد توهّجت شمس الظهيرة وتدلّت خيوطها فوق رأسه، وفى الصور الثلاث كان القاسم الدلالى المشترك هو تغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة، والتعالى بقيمة النفس على ما يخالجها من حنين وما يخامرها من حاجة.

ترى هل كان المتنبي يضع عينه على «حلب» وهو يحدثنا عن «الأوطان» التى لا يستفزه الإياب إليها؟ أتراه كان يلمح «بالماء» إلى كنف سيف الدولة، هذا الكنف الذى تدفعه إليها الرغبة، وتقعد به عنه عزة النفس؟ وهل كانت هذه الدلالة التلميحية متاحة لولا تلك التحولات الدقيقة فى بنية الأسلوب الشعرى؟

وتغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة يفضى إلى اختيار جديد، ولكنه اختيار محكوم بذلك التغليب وبتجلياته عبر السياق، فهو لا يسلم قياده إلى امرأة، بل يقنع منها باليسير، وهو لا يرى فى العشق إلا اغترارا وطمعا؛ ومن ثم يأنف أن يجعل من فؤاده هدفا للغوانى، كما يأنف أن يجعل من كفه مطية لكئوس الشراب، فليس فى هذا أو ذاك ما يغذى قيمة التعالى بالنفس عن العاطفة والحاجة معا:

وللخوْد منىَّ ساعة ثـم بيْننـا ... فَلَاة إلى غير اللقـاء تُجَـابُ
ومـا العشـق إلاّ غِـرّة وطَمَـاعة ... يعـرِّضُ قَلب نفْسَـه فيُصـاب
وغيرُ فـؤادى للغـوانى رميّـة ... وغيرُ بَنَانِى للـزُّجاج رِكاب[1]

وكائنا ما كان قدر الصواب فى هذه النظرة إلى العاطفة وقيمتها، فإنها، وبمنطق السياق الذى وردت فيه، ليست غريبة ولا شاذة، فلسنا ننتظر ممن لا تستفزه الأوطان أن تستفزه امرأة، ولسنا نتوقع من غرام «للعقاب» إلا أن يكون غرامه باجتياب الفلوات، صحيح أن هذه النظرة لم تَخْل من جهارة وتصريح حين حسمت القضية بهذه الجملة التقريرية: «وما العشق إلاغرة وطماعة»، غير أن الشاعر لم يترك هذا التقرير دون برهان تصويرى كاف؛ تجلّى هذا مرّة فى قوله: «يعرض قلب نفسه فيصابُ»، فأوْحتْ هذه الصورة بأن العشق اختيار، وبأن شأن العاشق شأن من يتصدّى للهلاك طواعية، ولا يفعل ذلك رشيد، وإذا فعله

---

(١) فى نشرة بيروت لشرح العكبرى على الديوان «وغير بنانى للرماح ركاب» والرماح لا تليق بالسياق، ومن ثم آثرنا عليها ما أثبته البرقوقى فى شرحه للديوان: «وغير بنانى للزجاج ركاب». - انظر: عبد الرحمن البرقوقى - شرح ديوان المتنبي - طبعة المكتبة التجارية سنة ١٩٣٠ - ج١ - ص ١٣٥.

فلا يلومنّ إلا نفسه، كما تجلّى مرة ثانية فى التعبير عن فؤاد المحبّ « بالرميَّة »، بكلّ ما يثيره منظر الطريدة وقد اخترمتْها سهام الرامى من أسى وإشفاق لا يخلُوَان من عزوف ونفور.

وحتى الآن كان توكيد الذات يتجلى عبر ضمير المتكلم الواحد، ولكننا حين نواصل القراءة نفاجأ بتحول محور الحديث من المفرد إلى الجمع :

تركْنا لأطراف القنا كلّ شهوة   فليس لنا إلاّ بهنّ لِعَابُ
نُصرِّفُهُ للطعن فوق حوازر   قد انْقَصَفَت فيهنّ منه كِعَابُ
أعزّ مكانٍ فى الدُّنَى سرْج سابح   وخير جليس فى الزمان كتاب

هل نقول ما يتبادر إلى الذهن من أن هذا التحول يشى بتعظيم المتكلم لنفسه، وبخاصة أن المجال الجديد مجال طعن وكرّ وصراع ؟ أم نعيد القراءة لنتبين أن مجال الصورة السابقة لم يكن يخلو أيضا من مثل هذا الصراع، وإن يكن صراعاً مجاله الذات : قلب يعرض نفسه فيصاب، وفؤاد يرمى رمية الطريدة. هو صراع، ولكنه صراع الإنسان مع مشاعره، صراع العاشق مع قلبه، وحين يتحول محور الحديث لا يكون ذلك مقصورا على ما تعنيه الدلالة اللغوية فحسب، بل يكون - إضافة إليه - إيذانا بنقل مجال الحركة من الداخل إلى الخارج، من الذات إلى الموضوع، من القلب والفؤاد ومتعلقاتها إلى أطراف الرماح والخيل التى تجيد توقّى الطعن لكثرة ما تعودت عليه، وكأنّ الشاعر يعادل بين هذه الحركة الخارجية وتلك الحركة الداخلية، أو كأنه حين حرم نفسه - اختيارا - مما عسى أن تنتجه تلك الحركة الداخلية من لذة وإشباع، قد استعاض عنها بما تنتجه حركته مع الخيل والرماح من متعة معنوية فائقة، وليس مصادفة أن يعبر عن هذه الحركة « باللِّعاب »، بكل ما يوحيه هذا التعبير من ترك كل شهوات الحس إلى التلهى بملاعبة الرماح والانشغال بتصريفها.

ونؤثر أن يكون المقطع التالى من مقاطع القصيدة مقطعا مستأنفا؛ ليس فقط

لأن الاستئناف ينأى بنا عن التكلف فى التماس صلة تركيبية بينه وبين سابقه، بل لأنه - أيضا - ينسجم مع تلك الانتقالة البعيدة التى انتقلها الشاعر من حديث النفس إلى حديث كافور، كما ينسجم مع تحول إطار الحديث من التكلم إلى الغيبة :

وبَحْرٌ أبو المسْك الخِضَمّ الذى له	على كل بحر زَخْرة وعُبَاب
تجاوَز قدْر المدح حتى كأنهُ	بأحْسنِ ما يُثْنَى عليه يُعاب
وغالَبَهُ الأعداءُ ثمّ عَنَوْا له	كما غالَبَتْ بِيضَ السيوف رقابُ
وأكثر ما تَلْقى أبا المسك بِذْلةً	إذا لم تصُنْ إلا الحديدَ ثيابُ
وأوْسع ما تلقاه صدرا وخَلْفَه	رماء وطعن والأمَامَ ضِراب
وأنْفذ ماتلقاه حكماإذا قَضَى	قضاءً ملوكُ الأرض منه غِضَابُ
يقود إليه طاعة الناس فضلُه	ولو لم يقُدْها نائل وعِقاب

ومنذ بداية هذا التحول نلمح اتكاء الشاعر على محور المبالغة فى تكوين الصورة، قد تكون هذه المبالغة تقليدية مطروقة، كما فى صورة ذلك البحر الذى طما وامتد وارتفعت أمواجه فأرْبى على كل بحر سواه، وقد تقترن ببعض الظواهر الأسلوبية التى ترقق من حواشيها وتكسبها بعض الإقناع، كما نلحظ فى البيتين الثانى والثالث؛ فتجاوز الممدوح قدر المدح وارتفاعه فوق مستوى ما يثنى عليه به، يوضع فى دائرة الدلالة الظنّية التى توحى بها « كأنّ »، وإذعان « الأعداء » له لايتم إلا بعد « مغالبة » تقتضى من جهد المغلوب مثلما تقتضى من جهد الغالب، كما أن انقيادهم له لا يصبح واضحا ومفهوما إلاّ فى ضوء « مغالبة » الرقاب للسيوف ثم خضوعها لها، فإذا كانت الرقاب بديلا تصويريا للأعداء، فإن السيوف بديل تصويرى للممدوح.

ومع استمرار الشاعر فى العزف على وتر المبالغة وتشقيق فكرة الشجاعة التى انتهى إليها، تراه فى الأبيات الثلاثة التالية حريصا على جلاء هذه الفكرة من خلال مجموعة من المواقف الحرجة؛ فأكثر ما يكون ممدوحه ابتذالا لنفسه وعزوفا عن التحصّن بالدروع حين لا يحتمى الفرسان بثياب سوى الحديد، وأوسع ما يكون

صدرا إذا حمى الوطيس وأحاط به الأعداء، فكان الرمى والطعن من خلفه والضرب من أمامه، وأنفذ ما يكون أمرا حين يرى ما لا ترضاه ملوك الأرض من رأى، فيكون فى إنفاذ رأيه - والحالة هذه - دليلا على قوة البأس من جانبه، وضرورة الانقياد من جانبهم.

وعلى تنوع دلالات المبالغة بين ابتذال النفس وسعة الصدر ونفاذ الرأى، فإنك تلحظ بنية تكرارية تشترك فيها الصور الثلاث بما لا يخرج عن النسق التالى :

صيغة تفضيل (أكثر، أوسع، أنفذ)
+ جملة يتصدرها فعل مضارع، واحد فى مادته وصيغته (تلق، تلقاه)
+ جملة شرطية أو حالية تكون قيدا للجملة الأولى ودالة على ظرف صعب تتجلى من خلاله دلالات المبالغة المشار إليها.

ويحتاج قارئ المتنبى إلى بعض الحذر وهو يتلقى صور المبالغة فى شعره، فقد تعلو فيها - أحيانا - نبرة هذه المبالغة إلى حد ربّما أومأ إلى النقيض، ومثل هذا التحول من أسلوب المدح إلى إيماءات الذم ليس غريبا على الصنعة الشعرية بعامة، وليس غريبا بالنسبة إلى المتنبى على وجه الخصوص؛ « فبعض عبارات الاستحسان يمكن تحويرها - كما يقول آرثر بولارد - بشكل رفيق لتشير إلى بعض العيوب[1] »، ولعل أبا الفتح عثمان بن جنّى كان يلمح جانبا من جوانب هذا التحوّل حين علق على هذا البيت :

تجاوز قدر المدح حتّى كأنه ... بأحسن ما يثنى عليه يُعَابُ

فقال : هذا من المدح الذى كاد أن ينقلب لإفراطه هجوا[2] »، فإذا استمرأنا هذا التفسير، وإذا أضفنا إليه ما يدل عليه البيت الأخير من استحقاق الممدوح للطاعة بمجرد الفضل، لا لرجاء جوده ولا لخوف عقابه، فهل ترانا نبعد إذا

---

(١) آرثر بولارد : الهجاء - ص ٣٣.

(٢) انظر رأى أبى الفتح فى : شرح العكبرى - ح١ - ص ١٩٤.

تصوّرنا أن الشاعر كان يومئ بهذا إلى حاله مع كافور ؟ وألا يحمل هذا الإيماء من بذور التعريض ما يهئ المقام لتحوّل الأسلوب من المديح إلى العتاب الصريح الذى نطالعه فى هذه الأبيات ؟

أيا أسَدًا فى جسمه روح ضَيْغَمٍ	وكمْ أُسُدٍ أرواحهن كلابُ
ويا آخذًا من دهره حق نفسه	ومثلك يُعطى حقَّه ويُهابُ
لنا عند هذا الدهر حقّ يَلُطُّه	وقد قَلّ إعتاب وطال عتابُ
وقد تُحْدِث الأيام عندك شيمةً	وتَنْعمر الأوقات وهْى يَبابُ
ولا مُلكَ إلاّ أنت، والملك فَضْلَةٌ	كأنّك نَصْل فيه وهْو قِرَابُ

وقد اقترن هذا التحول بتحول آخر تمثّل فى تغيير مجرى الحديث من الغيبة إلى الخطاب، تارة عن طريق النداء : أيا أسداً، ويا آخذاً، وتارة أخرى عن طريق الضمائر : عندك، أنت، كأنك، كما اقترن بنقل مركز الثقل فى الصورة من المبالغة إلى المقابلة التى تجلت فى التوازى - والتوازى يفترض المباينة - بين أسد حقيق بهذه التسمية شكلا وجوهرا، وأسود - أو ملوك - ليس لها من الأسود إلاّ الشكل، ولكن أرواحها من السقوط والتدنّى بحيث لا تعلو عن أرواح الكلاب، ثم فى المقارنة المضمرة بين « آخذ » حقه من الدهر، بكل ما يقتضيه الأخذ من عنوة واقتدار، وممطول يجحده الدهر حقه - أو يلطّه - فلا يجد فى وسعه من حيلة سوى الاسترضاء والمعاتبة، ثم فى التناقض بين طول العتاب من قِبَل الشاعر، وقلة الإعتاب - والإعتاب يعنى إزالة مسبّبات العتاب - من قبل الدهر، أو قُلْ من قبل كافور.

سنلحظ من خلال هذه المقابلات نموّ بذور التعريض التى حملتها الأبيات السابقة، ولن يقتضينا هذا أكثر من أن نعيد النظر فى ذلك الحق الممطول، وذلك العتاب الطويل لمن تقلّ عنده العتبى، ثم ذلك الزمان الخراب الذى لا أمل فى صلاحه إلا بقدر ما تفصح عنه « قد » ـ قد تحدث الأيام، قد تنعمر الأوقات ـ من معانى التوقع والاحتمال. . . هل يعتب على كافور أم يعتب على الدهر ؟ أم تراه

يعتب على الأول من خلال الثانى وتحت شعاره؟ على أية حال لقد برح الخفاء، ولم يعد ثمة لبس فى موضوع العتاب أو فيمن يوجه إليه :

أَرَى لى بقربى منكَ عينا قريرة ... وإن كان قربا بالبِعاد يُشَابُ
وهل نافعى أن تُرفع الحُجْبُ بيننا ... ودون الذى أمّلت منك حجاب
أَقِلّ سلامى حُبّ ما خفّ عنكمُ ... وأسكتُ كيما لا يكون جواب
وفى النفس حاجات وفيك فطانة ... سكوتى بيان عندها وخطاب
وما أنا بالباغى على الحب رِشوةً ... ضعيفٌ هوًى يُبْغَى عليه ثوابُ
وما شئتُ إلاّ أن أدُلّ عواذلى ... على أنّ رأيي فى هواكَ صواب
وأُعْلِمَ قوما خالَفونى فشرّقوا ... وغرّبْتُ، أنى قد ظَفِرْتُ وخابُوا

والقضية الآن لم تعد فى مجرد تشكيل الصورة أو تعدد دلالتها، إنها قضية أسلوب برمّته يستخدم فى غير ما عُهد استخدامه فيه من وظائف، أسلوب يستمدّ من معجم الغزل الموروث بعض مصطلحاته وأدواته ليعيد بناءها بما يكشف بين الحين والآخر عن دلالة من دلالات المدح أو العتاب. وقبل أن نتقدم للبرهنة على هذه الحقيقة، دعنا نتأمل بعض مواد الشاعر فى هذا الموقف ونسبة ترددها :

- مادة القرب، تكررت مرتين.
- الحجاب، مرفوعا ومسدلا، تكرر مرتين، مرة جمعا، ومرة مفردا.
- مادة الحب، تكررت مرتين.
- مادة الهوى، تكررت مرتين.
- البعاد ـ وردت مرة واحدة.
- العواذل ـ وردت مرة واحدة.

يؤلف الشاعر بين هذه المواد ـ وغيرها بالطبع ـ فى نسق غزلى ينهض على دلالتين محوريتين، إحداهما تتولد عبر الأبيات الأربعة الأولى من هذا المقطع، لتجلو

صورة محب يتأرجح موقعه بين الرجاء واليأس، فهو قريب من عين من يحب، ولكنه بعيد عن قلبه، وقد رفعت بينه وبين من يحب تلك الحجب المادية المألوفة، على حين أسدل بينه وبين أمانيه ستار معنوى كثيف، وهو على حال من التحرج تقنع من أعباء المودة بالقليل، حتى لا يكون فى الإكثار مظنة الإثقال؛ فلا سلام حيث تحمل التحية شبهة التذكير بالنفس، ولا كلام حيث يحمل الكلام من التعريض ما يكلف الطرف الآخر ـ نعنى كافور ـ حرج الإجابة، ناهيك عن مشقة الرفض، فبحسبه فطنة من صاحبه تستشعر حاجات النفس دون شرح، وتدرك من حديث الصمت ما تدركه من حديث اللسان.

فى تضاعيف هذه الأبيات الأربعة تنبث هنا وهناك بعض الإشارات التى تكاد تلتوى بهذا السياق الغزلى وتصرفه عن وجهه، ومنها: «ودون الذى أملت منك حجاب، وفى النفس حاجات»، مع ما يفيده الموصول فى الجملة الأولى من إبهام المأمول لدى المتلق، وإن يكن معروفا لدى المخاطب، ومع ما يفيده تنوين «حاجات» فى الجملة الثانية من شمول وتنوع وكثرة، وفى هذه الإشارات تمهيد رقيق لتلك الرسالة الدلالية الثانية التى يتزايد الإفصاح عنها فى الأبيات الثلاثة الأخيرة من المقطع المذكور؛ فأى حب هذا الذى يكون مظنة «للرشوة» حتى تنفى عنه؟ وأى هوًى ذلك الذى يكون ابتغاء «الثواب» حتى يبادر إلى تضعيفه، ومن ثمة إلى رفضه؟ بل أية علاقة وجدانية تلك التى تلتمس من «الثواب» مجرد البرهنة «للعواذل» على صواب «الرأى»، ناهيك عن إعلامهم بخيبة مسعاهم حين اتجهوا شرقا، ونجاح مقصده ـ أى الشاعر ـ حين يمّم وجهه غربا، صوب بلاط كافور؟ ليس لهذا كله من تفسير سوى تحول أسلوب الغزل فى دقة وإحكام تجاه وظيفة جديدة، هى المدح أو العتاب أو ما إليهما بسبيل، الأمر الذى يفترض ثراء الدلالة وتعدد مستوياتها.

ينصدع ذلك النسق الغزلى حيث تسود الصور المدحية التقليدية، فيبدو وكأنّ العمل الشعرى ينهض بمعادلة دقيقة بين تحويل الأسلوب حين يكون المقام مقام

رصد لعلاقة الشاعر بممدوحه، وتصحيح مساره بأدوات المديح التقليدى حين يكون المقام مقام رصد لهذا الممدوح من حيث هو، ويعنى ذلك أن الصور المدحية المشار إليها إن صدعت ذلك النسق الغزلى، فإنها جرت مجرى مثيلاتها فيما سبق هذا النسق من مواقف :

جَرَى الخُلْف إلاّ فيك أنك واحد	وأنّك ليث والملوك ذئاب
وأنّك إنْ قُويِسْتَ صحّف قارئ	ذئابا ـ ولم يُخطئ ـ فقال ذُباب
وإنّ مديح الناس حقّ وباطل	ومدحك حق ليس فيه كِذَاب

ولكى نفهم منطق هذه المقايسة المعقودة بين الممدوح ومن عداه من الملوك، ولكى نضعها فى مسارها من القصيدة، علينا أن نتذكر المقابلة الآنفة بين أسد له شكل الأسد وجوهره، وأسود أرواحها أرواح الكلاب، مع استبدال الليث هنا بالأسد، والذئاب بالكلاب، ومع تغذية الصورة بعنصر إضافى يستغل القرب الكتابى بين الذئاب والذباب، فيتخيل الشاعر ـ ترتيبا على هذا القرب ـ نوعا من التصحيف يقرأ فيه القارئ « الذئاب » « ذبابا »، فلا يعدو الصواب فى هذا التصحيف؛ لأن غيره من الملوك كذلك إذا قويسوا به، ومثلما تحتمل صفاتهم هذا اللون من التحريف، يحتمل مديحهم الحق والباطل، أما مديحه فهو الحق المحض الذى لا باطل فيه.

فى مختتم القصيدة تعود النبرة الغزلية مرة أخرى، ولكنها تعود متّشحة بغلالة صوفية رقيقة، تعود نضّاحة بغير قليل من القناعة والعزوف والتسليم، فحيث يتحقق الودّ يهون المال، بل يهون كل شيء؛ لأن كل ما على وجه الأرض أصله منها، ومصيره إليها :

إذا نِلْتُ منكَ الودّ فالمال هينٌ	وكل الذى فوق التراب تراب

فالنموذج المدْحى هنا قطب تتحرك فى مداره ذات الشاعر إيجابا وسلبا، قد تندلح هذه الحركة الذاتية داخل موقف من مواقف العزوف أو التأمل، كما انداحت الدلالة الخاصة للشطرة الأولى داخل الدلالة العامة للشطرة الثانية،

ولكن قطب الحركة لا يفتأ ماثلا أمام بصيرة المبدع، لا يفارقه إلا ليرجع إليه، ولا يهاجر عنه إلا ليهاجر إليه، وليس مصادفة أن يبدأ البيت التالى مباشرة بهذا التصدير : وما كنت لولا أنت. .، وأن تكون الصورة الاستثنائية التى يمتنع وجودها بوجود الممدوح هى صورة المهاجر الذى تتقاذفه المواطن والبلاد، ويتعاقب عليه فى كل بلد صحاب، مع ما يوحيه مفهوم المخالفة فى هذه الحالة من إثبات النقيض، نعنى وحدة المقام، ووحدة الصاحب :

وما كنتُ لولا أنتَ إلاّ مهاجرا   له كلَّ يوم بلدة وصحاب

وحدة المقام كفته مئونة الضياع فى أقطار الأرض، ولولاها كانت هذه الأقطار فى حقه سواء، ووحدة الصاحب كفته استجداء مشاعر الأصدقاء، ولولاها كان جميع الناس فى نظره سواء، وهكذا نفهم فى النهاية لم كان الشاعر منذ البداية « غنيا عن الأوطان »، وهكذا ـ أيضا ـ تتقلص أبعاد المكان وتنكمش حتى يختصرها ملك كافور، أو لنَقُلْ إن هذا الملك يرحب ويتسع حتى يستوعب هذه الأبعاد، وبالمثل تتضامّ أطراف العلاقات الإنسانية وتتوحد حتى تستقطبها علاقة الشاعر بنموذجه، أو قُلْ إن هذه العلاقة تعمق وتمتد حتى تستغرق ما سواها من علاقات :

ولكنّكَ الدّنيا إلىّ حبيبةً   فما عنْكَ لى إلاّ إليكَ ذَهَابُ

ومنطوق الجملة الشعرية فى هذا البيت استدراك على منطوق الجملة فى سابقه، ولكنه ـ فى الوقت ذاته ـ تأكيد لما أشرنا إليه من مفهوم المخالفة، تأكيد لذلك الاستغراق الذى يمثله الممدوح مكانا وعلاقة، ولا نغفل فى هذا المقام ما توحى به أداة التعريف فى لفظة « الدنيا » من شمول، ثم ما تفصح عنه التكملة بالحال ـ حبيبةً ـ من تقييد العلاقة وتخصيص ما تفصح عنه من شعور، فكأنّ هذا الممدوح ليس بديلا عن تلك الهجرة اليومية فحسب، بل هو الدنيا بأكملها، بكل اتّساعها وتنوّع ناسها، بكل ما يستشعره الحىّ إزاءها من حب، وما يربطه بها من

ضرورة، فليس عنه ـ فى النهاية ـ من منصرف إلاّ إليه، وليست منه هجرة إلاّ إليه[١].

٢

للأسلوب فى الشعر الهجائى طريقة خاصة فى انتقاء المادة اللغوية ورصفها، ومن يقرأ قصيدة المتنبى فى هجاء ضبّة بين يزيد العتبى لا يجد صعوبة فى اكتشاف هذه الخصوصية وطبيعتها، وهى خصوصية مردها إلى عدم التحرج فى استخدام طبقة بعينها من مفردات المعجم الشعرى، ثم الجهر والمباشرة فى إبراز السمات السلبية التى تتضافر هذه المفردات على تصويرها.

بيّد أن ثمة طريقة أخرى يلجأ إليها الشاعر فى عدد من نماذجه، وهى طريقة لا يشوبها ما يشوب سابقتها من جهارة النبرة الهجائية وطغيانها، فهى تستبدل بهذا نوعا من التقليد الهازل burlesque[٢] أو التعظيم الزائف المنحرف، تعلو فيه الشخصية الممدوحة علوّا خرافيا يذكرنا بأبطال الملاحم أو بنماذج قصص الفرسان فى العصور الوسطى، ومن ثم يحمل هذا التصعيد الملحمى الزائف من إيحاءات السخرية أكثر مما يحمل من مظاهر الثناء والتمجيد، ويتحول ما كان آية من آيات العظمة إلى قرينة تشى بالنقيض، من جهة، وتكشف عن عمق الفجوة بين الشخصية - الأصل والشخصية المدّعاة، من جهة أخرى.

يقول المتنبى، مادحا كافورا، ذاكرا خروج شبيب بن جرير العقيلى عليه[٣]،

---

(١) راجع نصّ القصيدة فى :

ديوان المتنبى تصحيح مصطفى السقا وآخرين ـ ج ١ ـ ص ١٨٨ - ص ٢٠١.

ديوان المتنبى ـ شرح عبدالرحمن البرقوقى ـ ج ١ ـ ص ١٣٢-١٤٠.

(٢) انظر فى معنى التقليد الهازل : الهجاء ص ٥٨.

(٣) كان شبيب بن جرير العقيلى واليا على معرة النعمان، واجتمع إليه جماعة من العرب، استعان بهم فى الخروج على كافور، حيث قصد دمشق فحاصرها. فيقال إن امرأة ألقت عليه رحى فصرعته فانهزم من كانوا معه، ويقال إنه حدث به صرع فتركه أصحابه ومضوا، فأخذه أهل دمشق فقتلوه. انظر شرح العكبرى على الديوان - ج - ص ٢٤٣.

ومخالفته إياه :

عَـدُوُّكَ مـذموم بـكلّ لسـان ولـوْ كان مـن أعـدائك القمـران
ولله سرٌّ فى عُـلاك، وإنمـا كلام العِدَا ضرب مـن الهـذيانِ
أَتَلْتمس الأعداء بعد الـذى رأت قيـامَ دليـل أو وضـوح بيـان
رأتْ كلَّ من يَنْوِى لكَ الغدر يُبْتَلَى بِغَـدْر حيـاَة أو بغـدر زمـان

ذات الشاعر لا تفصح عن نفسها مباشرة كما أفصحت فى مستهل بـائيته السابقة، لأننا هنا بإزاء علاقة طرفها الإيجابى - فيما يبدو - هـو الممـدوح، الـذى لا يسمى صراحة، بل يكتفى فى الإشارة إليه بضمير المخاطب، أما طـرفها السـلبى - فيما يبدو أيضا - فهو ذلك « العدو » الذى يتكرر التعبير عنـه مفـردا ومجمـوعا، دون تحديد المقصود أو تخصيصه فى حالتى الإفراد والجمع، وقد اقترن عموم الدلالة فى ذلك الطرف بعموم صفة الذم التى يخبر بها عنه : « مـذموم بـكل لسـان »، ثم باستغراق هذه الصفة لكل ما صدقاته مهما بلغت منَ النفع وارتفاع المنزلة : « ولـو كان من أعدائك القمران ».

وفى الجانب الإيجابى من هذه العلاقة - جانب الممدوح - نلتقى بذلك التقـرير الذى حاول أن يفسِّر سرّ هذه الإيجابية، فلم يزدْها إلا خفاء، لأنـه ربـطها بمشيئة علوية لا قبل لأحد باكتناهها، بل نوشك أن نقول : إنه التـوى بهـذا التفسـير - عن عمد - ليتحول بالإيجاب الظاهرى إلى سلب خـفى، لأنــه لم ينســب هــذا الإيجاب إلى جهد الذات أو علوّ الهمة، بل نسبه إلى قدر جرى به، ربما عـن غـير استحقاق.

وفى الجانب السلبى، جانب العدو المذموم، لانعدم أيضا مثل هـذا التحـول، وإن يكن بطريقة معكوسة؛ لأنه حين أراد التماس الدليل على علوّ صاحبه وسـقوط عدوه لم يجد سوى التلازم بين غدر الثانى بالأول من جهة، وغدر الحياة أو الـزمان بذلك الغادر من جهة أخرى، مع أن غدر الحياة يكون بالموت، وغدر الزمان يكون بما يحدثه من مصائب، ولا جهـد « للممـدوح » فى جلـب كليهما، كما لا طـاقة

« للمذموم » بدفع أىّ منها، وهكذا نجد أنفسنا أمام مدح بما لا يُمدح بـه، وهجـاء بما لا يُهجى به.

ولنزداد اقتناعا بهذه الحقيقة، دعْنا ننتقل مـع الشـاعر مـن التعمـيم إلى التخصيص، من ذلك الإبهام الذى خلعه على العداوة والأعداء إلى تحديد المقصود منها :

بِرغْم شَبِيب فـارق السيفَ كفَّـهُ	وكانا على العِلّات يَصطحبان
كأنّ رقاب النـاس قـالت لسيفه	رفيقُـك قَيْسِىّ وأنــت يَمَـانِى
فـإنْ يَـكُ إنسـانا مضى لسـبيله	فـإنّ المَنَـايا غـاية الحيـوان
وما كان إلاّ النـارَ فى كلّ مـوضع	يُثيـر غُبـارا فى مـكان دخـان
فَنَـال حيـاة يشـتهيها عـدوُّه	وموتا يُشَـهِّى الموت كلَّ جَبَـانِ

وواضح أن الشاعر إذا كان يريد بمثل هذا التخصيص أن يقنعنا بمقـولة الـذم التى صدر بها قصيدته، فإن ماذكره - والحـق يقـال - ليس مـن الـذم فى شىء، اللهم إلا إذا افترضنا أنه كان يصرح بشىء على حين يدير أدواته تجاه الإيحـاء بمـا يخالفه، فليس من الذم فى شىء أن يصطحب الكف والسيف حتى لا يفارق أولهما ثانيهما إلا مضطرا، وكأن الرقاب لما كثر تقطيعها بسيفه، أغرت مابينه وبـين سـيفه ليفترقا، وليس من الذم فى شىء أن يخضع الإنسـان لحـكم الموت وهـو نهـاية كل حى، وليس من الذم كذلك أن يكون نارا على أعدائه يثير من غبار المعـارك نـظير ما تثيره النار من دخان، وأخيرا، ليس من الذم فى شىء أن تكون حيـاة الإنسـان بحيث يشتهيها عدوه، وليس من عار فى أن يـكون مـوته بحيـث يحبّـب الموت إلى الجبناء، وإذا كان لهذا كله من دلالة، فهى أن هذا الذم الذى اتخذ صبغة العمـوم فى بداية القصيدة، لم تتوفر له عوامل الإقناع فيما تلا تلك البـداية مـن تخصـيص، بل إنه أخذ فى التحوّل حتى انتهى إلى ما يشبه المدح، إن لم يكن مـا انتهـى إليـه بالفعل مدحا صريحا.

وهل يدعو إلى القدح والزراية، أم يستثير الإشفاق والرثاء، أن يواجه الإنسان الموت سافرا متحديا مستفزّا، فلا يتمكن منه الموت إلا متخفّيا، مراوغا، مباغِتاً؟

نَفَى وقْعَ أطراف الرماح برمحه ولم يَخْشَ وقْعَ النّجم والدَّبَرانِ
ولم يدْرِ أنّ الموت فوق شَوَاته مُعَارُ جناح، مُحْسِنِ الطّيران
وقد قَتَل الأقرانَ حتى قَتَلْتَه بأضعف قِرْن، فى أذلّ مكان
أتَتْهُ المنايا فى طريقٍ خَفِيّةٍ على كلّ سمْع حوْلَه وعِيَانِ
ولوْ سلكَتْ طُرْقَ السّلاح لردّها بِطُول يمين واتّساع جَنَان
تَقَصَّدَهُ المِقْدارُ بين صِحابه على ثِقَة من دهره وأمان
وهل ينفع الجيشَ الكثيرَ التفافُهُ على غير منصور وغير مُعَانِ

يتجلى «شبيب» عبر هذه اللوحة المصوّرة نموذجا للمحارب الذى لم يدّخر من جهده البشرى أو وسائله الموضوعية المتاحة ما يهيئ له البرهنة على حقيقة معدنه القتالى، وقد تآزرت الصور الآتية على تجسيد هذا الجهد الذاتى:

- نفى وقع أطراف الرماح برمحه
- وقد قتل الأقران
- ولو سلكت طرق السلاح لردّها بطول يمين واتّساع جنان

ولكن الجهد البشرى - بالغا ما بلغ - مقيَّد بتصاريف القضاء، ومن ثم تتعاقب على الصور المشار إليها مجموعة من المفارقات التى تكاد تبطل مفعول هذا الجهد البشرى وتلغى أثره:

- ولم يخش وقع النجم والدبران
- ولم يدر أن الموت فوق شواته
- قتلته بأضعف قرن فى أذلّ مكان
- أتته المنايا فى طريق خفية

- تقصده المقدار بين صحابه

ويتم التأليف بين صور المجموعة الأولى وصور المجموعة الثانية بطرق صياغية تسهم فى تحقيق ذلك التحول الأسلوبى - الذى أشرنا إليه - من السلب إلى الإيجاب، ومن القدح إلى المدح، ففى البداية نرى شبيبا يذود عن نفسه أسنة الرماح، غير مدرك أنه إن استطاع أن يدفع نحوس الأرض فليس بإمكانه أن يدفع نحوس السماء، ممثلة فى « النجم والدبران »[1]، وهما من مناحس النجوم فى زعم المنجمين، كما أنه ليس فى إمكانه أن يذود عن شواته - والشواة جلدة الرأس - طائر الموت، ذلك الذى يعلو عن أطراف الرماح، ويتفوق عليها بسرعة الحركة وإحسان الطيران.

وفى تصوير مقتله نرى عنصر المباغتة أبرز عناصر الدلالة، فهو قد حمل المنية لأقرانه جهارا، ولكن منيته لم تأت من حيث كان يحتسبها، ولم تواجهه مثلما واجهها، بل تدسّست إليه خفية، وقد كان حريا بردّها لو قارعتْه سلاحا بسلاح، ولكنها عمدت إليه قضاء لا مهرب منه، وقدرا يصدع بفجاءته كل بواعث الأمان التى يوفرها التفاف الصحاب والثقة بالزمان؛ ومن ثم يأتى الاستفهام الإنكارى فى نهاية ذلك المقطع بمثابة الإجمال لما سبق تفصيله من مظاهر المباينة بين المتوقع والواقع، فلا جدوى من كثرة العدد وغزارة العدة، وهما مرادف الجهد الذاتى الذى تذرع به شبيب، ما لم يقترنا بالنصرة والعون، أو قُلْ ما لم يقترنا بذلك « السرّ العلوى » الذى خلعه الشاعر منذ البداية على صاحبه، مع أنه لا يد له فى امتناحه، وخلعه عن عدوه، مع أنه لا جريرة له فى امتناعه.

يتردد الاستفهام الإنكارى - الذى ختم به المقطع السابق - فى صدر الصورة التالية، وإن يكن بأداة مختلفة، ولوظيفة دلالية تتميز عن سابقتها بإضافة دقيقة، فالإنكار هنا منصبّ على جمع العاقل بين النعمة وكفرانها، وبين الكرامة

---

(١) النجم : الثريا، الدبران : خمسة كواكب من الثور، وهو من منازل القمر.
انظر : شرح العكبرى - جـ ٤ - ص ٢٤٤.

والعصيان، ومن ثم يحمل من إيماءات التقريع والتوبيخ فوق ما يحمله من معنى النفى :

أتُمسِكُ ما أوليْتَه يدُ عاقل وتُمسك فى كفرانه بعنان
ويركب ما أَرْكَبْتَه من كرامة ويركب للعصيان ظهر حصان ؟!

وقد تآزر على توليد هذه الدلالة التقريعية كلا المستويين؛ التركيبى والتصويرى، فمن حيث المستوى التركيبى نلحظ ظاهرة التكرار فى الصيغ الفعلية : تمسك، يركب، مع اختلاف معمولاتها، بكل ما يترتب على التوازى بين التكرار والاختلاف من مفارقة ينمو أثرها، حتى لنرى كفران النعمة وقد تحوّل - على مستوى الصورة - إلى جواد جموح تقبض يد كافر النعمة على عنانه، ثم يطّرد هذا النمو، وبعناصر من نفس الإطار، لنراه يجمع بين مركوبين لا ائتلاف بين طبيعتيهما، ولا شرف فى الجمع بينهما : كرامة لم يركبها إلا بمبادرة من غيره : «ما أركبته من كرامة»، وحصان يمتطيه فى المعصية من تلقاء نفسه : «يركب للعصيان ظهر حصان»، وفى معصية من بادره بالكرامة على وجه التحديد.

وأيًّا ما كانت الحقيقة التاريخية فى مصرع «شبيب»، وسواء أكان موته بالسمّ أم بالصرع أم برحى ألقيت عليه، فإن ربط هذه الحقيقة بتلك العوامل القدرية التى تفسر علوّ الممدوح وسقوط خصمه هو الذى يعنينا، وهو لا يعنينا إلا من حيث هو أحد التجليات التصويرية التى ألحّ عليها الشاعر، وإن كان قد أضاف إلى هذا التفسير القدرى وترا إنسانيا جديدا يحسب لشبيب بدلا من أن يحسب عليه، فهو لم يسقط لمجرد أنه «غير منصور وغير معان»، بل :

ثَنَى يدَه الإحسانُ حتى كأنها وقد قُبِضَتْ كانت بغير بَنَانَ
وعِنْد مَنِ اليومَ الوفاءُ لصاحبٍ شبيب وأوْفَى من تَرَى أَخَوانِ

فمشاعر الامتنان والإحساس بسابق الفضل كانت بمثابة قيود غير منظورة، قبضت يد شبيب عن التعدّى وكفّتها عن الإساءة، وحتى على افتراض غدره بتلك

المشاعر فهو لم يخرج عن المعهود فى طبائع البشر من نزعات الهوى وانحرافات النفس، بل إنه فى حجم الوفاء يعادل « أو فى من ترى »؛ على الأقل لأنه كان فى غدره وفيا لطبيعته البشرية، هذا إذا صحّ أنّ فى الغدر وفاء.. لكأنّ الشاعر بهذا قد تحوّل بالإنكار والتقريع إلى الترفق فى التماس العلة، فلما وجده لا يكفى، أضاف إليه الترفق فى التماس العذر.

تنتهى القصيدة بمثل ما ابتدأت به من توجيه الخطاب إلى كافور مباشرة، وكأنها بهذا التماثل بين المفتتح والمختتم تريد أن توهمنا بأن « كافورا » مازال محور الاهتمام، برغم أن عدوه قد استأثر بجلّ هذا الاهتمام أوكاد، بل إنها فى إطار ذلك الخطاب تستغل نفس العناصر المدْحية التى استغلتها أبيات المطلع، ومنها ما دعوناه « بالتصعيد الملحمى »، ثم تعليق هذا التصعيد بحركة ذلك السرّ القدرى الذى يندّ عن فهم الإنسان وجهده معا:

قَضَى الله ياكافورُ أنكَ أوّل ... وليس بِقاضٍ أن يُرى لك ثانى
فَمَالَكَ تختار القِسِيَّ وإنّما ... عن السّعد يَرْمِى دونك الثَّقَلان ؟
ومالك تُعْنَى بالأسنّة والقَنَا ... وجَدُّك طعّان بغير سِنَان ؟
ولِمْ تَحملُ السيف الطويلَ نِجَادُه ... وأنتَ غنِىٌّ عنه بالحَدَثَانِ ؟
أَرِدْ لى جميلا: جُدْت أولم تَجُدْبِهِ ... فإنّك ما أحببتَ فىَّ أَتَانى
لَوِ الفَلَكُ الدوّار أبغضت سعيه ... لعوّقه شىءٌ عن الدّوران[1]

يتجلّى التصعيد - أولا - فى الزعم بأن كافورا « أول لا ثانى له »، كما يتجلى - ثانيا - فى الربط بين مجرد مشيئته والفوريّة فى تحقق موضوع هذه المشيئة: « ماأحببت فىّ أتانى »، ويتجلىَ - أخيرا - فى امتداد هذه المشيئة إلى نطاق لا تمتد إليه طاقة البشر:

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه ... لعوّقه شىء عن الدوران

---

(١) انظر نصّ القصيدة فى الجزء الرابع من ديوان المتنبى - طبعة بيروت سنة ١٩٧٨ - ص ٢٤٢ - ٢٤٧.

ترى ماكنه ذلك « الشيء » الذى ينهض عن كافور بما يريد أن ينهض به ؟ وكيف باكتناهه وقد اجتمع عليه من عوامل الإبهام والتعميم تنكير، من ناحية، وتنوين، من ناحية أخرى ؟ هنا نتذكر ذلك « السّر » الذى اتخذ منه الشاعر منذ البداية مناطا لعلوّ نموذجه، فهما : « سر - شيء » مترادفان من حيث تعليق ذلك العلو بهما، ودورانه فى إطارهما، بل إنك تستطيع - دون مجازفة - أن تضع فى دائرة هذا الترادف كلمات أخرى مثل : السعد، الجد، الحدثان، شريطة أن نفهم من هذا ترادف الدلالة الفنية، وليس مجرد الترادف بمعناه اللغوى الضيّق.

بدلالة هذا الترادف الفنى يتعلق تصعيد النموذج؛ فالسعد يرمى عنه، والثقلان - إنْسا وجنّا - يقاتلان دونه، وحظه ينهض عنه بما تنهض به الرماح، وحوادث الدهر تقوم منه مقام السيف، وفى كل هذه الحالات نلمح قلة التعويل على الجهد الذاتى والمسعى البشرى المؤثّر، بل إن الشاعر يكاد يلغى هذا التأثير حين يطرح هذه الاستفهامات المتعاقبة التى تنم عن نفى الحاجة إلى مثل هذا الجهد فى ظل تحقيق « السعد » مرة، « والجد » مرة أخرى و « الحدثان » مرة ثالثة :

فمالك تختار القسىّ ؟
ومالك تعنى بالأسنّة والقنا ؟
ولم تحمل السيف.. ؟

فإذا ضممتَ إلى هذه الأساليب الاستفهامية ذلك الرجاء الذى يجعل جميل الممدوح دائرا فى نطاق الإرادة، على حين يجعل إنجاز هذا الجميل دائرا فى نطاق التسوية والاحتمال : أَرِدْ لى جميلا، جدت أو لم تجدْ به »، أمكنك أن تتساءل مرة أخرى : أترى مثل هذا النسيج الشعرى قد تمحض للدلالة المدحيّة الخالصة، أم تراه أصبح على مشارف النقيض من هذه الدلالة حين قلّ اتّكاؤه على ما به تتحقق بطولة البطل، ومابه تقاس شجاعة الشجاع، أو ما به يكون فضل ذوى الفضل بصفة عامة ؟

٣

حين يتمّ التعبير عن علاقة الشاعر بممدوحه باستعارة بعض وجوه الصياغة الغَزلية أو تقاليدها، فإن هذا لايعنى فقط تحوّلا فى طبيعة تلك العلاقة، من حيث إنها قد بلغت من العمق والتنزّه والخلوص إلى حدّ لم تعُد معه محكوّمة بما كان يحكم المديح التقليدى من بواعث الرغبة والرهبة، بل إنه يضيف إلى ذلك نوعا من الإيحاء بالتكافؤ والندّية بين طرفى تلك العلاقة، وكأن الموقف لم يعُد موقف الأدنى من الأعلى، بل أصبح موقفا وشيجته المشاعر، والمشاعر ليس فيها سيد ومسود، وليست فيها كفة راجحة وأخرى مرجوحة، وكيف يكون ثمة راجح ومرجوح فى ظل ذلك التوازن الدقيق الذى يحكم مسار الرؤية الإبداعية فى شعر المتنبى على امتداده، وفى مدائحه على وجه الخصوص، حيث لا تكتمل صورة الممدوح إلا باكتمال صورة الشاعر، وحيث لا يبدو ظل الأول إلا وقد اقترن به ظل الآخر مُسامِتاً له فى الحجم وطول القامة، ولاوجه للعجب من التكافؤ فى مثل هذه الحالة، فإذا كان ذاك من الملوك فإن « فؤاد هذا من الملوك، وإن كان لسانه يُرى من الشعراء[1] »، بل إنه إن تساوى مع غيره من الشعراء فى ظاهر الصفة، فقد أربى عليهم بنصيبه من جوهر هذه الصفة وحقيقتها؛ لأن شعره « فى الشعر ملك[2] »، ولا غرو أن يتكافأ التميز بالشعر والتميز بالسلطان.

ويترتب على هذا رفض ما كان فى الأصل مقياسا من مقاييس العلاقة المدحيّة، رفض مقياس « الجود » و « العطاء » مادام يتحقق فى ظل زمان « بخيل بالتلاق » و « بعد » يكدّر على صاحبه من صفو العيش بقدر ما يكدّره بعد الحبيب عن الحبيب :

(١) ديوانه : جـ ١ - ص ٣٦.

(٢) نفسه - جـ ٢ - ص ٣٧٤.

لستُ أرضى بأن تكون جوادًا ... وزماني بأن أراك بخيلُ
نَغّص البُعْدُ عنك قربَ العطايا ... مرتعى مُخْصب وجسْمى هزيلُ

وتأويل هذه الظاهرة على ذلك النحو قد يكون مفيدا فى اكتشاف علاقات المبدع بممدوحيه، وفى اجتلاء عالمه الشعرى بصفة عامة، ولكنه هنا - وبالنسبة إلى القصيدة الماثلة على وجه التحديد - يصبح ضروريا لاقتناص إيماءات السياق، وإدراك ما توحى به هذه الإيماءات من هوامش دلالية.

ولقد تعمدنا أن نبدأ مراجعة هذه القصيدة من خواتيمها، أى من تلك الأبيات التى يتجه فيها المتنبى إلى سيف الدولة مباشرة، ودون أقنعة؛ لأن استغلال المعجم الغزلى فى مثل هذه الحالة يكون أكثر استرعاء للنظر، ولكننا لو ارتددْنا من الخوتيم إلى البدايات لوجدنا أن أكثر من خمسة عشر بيتا تتعاقب على الامتياح من هذا المعين الغزلى، دون أن يؤدى ذلك إلى طمس الدلالة المدحيّة أو إغلاقها، إذ تتراءى هذه الدلالة من خلل ذلك النقاب الغزلى الشفيف، فى لمحة هنا، أو إشارة هناك ،أو قرينة بين هذه وتلك يكشف عنها مجمل السياق، فإذا أضفت إلى هذا كله ما ترويه ملابسات القصيدة من أن الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومفارقته كافورا، استطعت أن تدرك سرّ ذلك «الجوَى» الذى يقوم مقام العصب من البنية العميقة للنص، والذى إن وشت به الخواتيم مجرد وشاية، فقد أفصحت عنه البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعرية من التفاف وموارية :

مالَنَا كُلُّنا جَوٍ يارسولُ ... أنا أَهْوى وقلبك المتْبُولُ
كلّما عاد من بعثتُ إليها ... غَارَ منّى وخان فيما يقول
أفْسَدتْ بيننا الأماناتِ عيناها، ... وخانت قلوبَهُنّ العقولُ
تَشْتكى ما اشتكيتُ من طَرب الشوق إليها، ... والشّوق حيث النُّحولُ
وإذا خَامَرَ الهوى قلبَ صبٍّ ... فَعَلَيْه لكلّ عين دليل
زَوِّدينا من حسن وجهكِ مادامَ، ... فحسن الوجوه حال تَحُول

وصِلينا نصِلْكِ فى هذه الدنيا، فـإنّ المقـام فيهـا قليـل
من رآها بِعينها شاقه القُطّانُ فيهـا كمـا تَشُـوقُ الحُمُـول
إنْ تَـرَيْنى أَدُمْتُ بعـد بيـاض فحميـد مـن القنـاة الـذُّبُول
صَـحِبَتْنِى علـى الفَـلَاة فتـاة عـادة اللـون عنـدها التبـديل
سترتْكِ الحِجَالُ عنهـا ولـكن بِكِ منهـا مـن اللَّمَـى تقْبيـل
مثلُها أنتِ، لـوّحتْنى وأسـقمتِ، وزادت أَبْهـاكما العُـطْبُولُ[1]

تطالعنا - لأول وهلة - جملة من المواد اللغوية التى اكتسبت ظلالا خاصة من خلال دورانها فى أنساق ذات طبيعة غزلية، ومن هذه المواد : الجوى، الرسول، أهوى، المتبول، غار، خان، تشتكى، اشتكيت ،الشوق، النحول، الهوى، صب، صلينا، نصلك، الحجال، اللمى، تقبيل ،أسقمت.

بيد أن هذه المواد وسواها لا تتمتع بقيمة شعرية إلّا داخل علاقات بنائية خاصة، سواء أكانت هذه العلاقات تركيبية أم تصويرية؛ « فالجوى » لا يكون إلا حيث يشترك فى حمله « الرسول » ومن يرسله، فيكون فى إحساس الجميع به مدعاة لتلك الدهشة التى تتصدر البيت الأول : « مالنا كلّنا »، وتفسيرا لتلك القسمة التى تتوزع فيها تجليات الوجد بين مرسل قد استغرقه الهوى، ورسول أسقم الحب قلبه. كذلك لا تتحقق الخيانة فى القول - كواقعة تعبيرية - إلا مقترنة بالغيرة وناشئة عنها، وكلتاهما لا تفصح عن كامل دلالتها إلا فى إطار التكرار الذى تعنيه « كلّما » فى صدر البيت الثانى، ثم فى إطار الإيضاح الذى يحمله البيت الثالث، والذى يجعل عبء هذه الخيانة شركة بين عين أفسدت بسحرها أمانة الرسول، وعقل لم ينهض بما أُلقى عليه من أمانة التوجيه وتسديد القصد، فتغلبت عليه رقة القلب.

ولانقع تحت إغراء التبسيط السهل فنزعم - فى عبارة واحدة - أن الشاعر كان يجلو موقعه من سيف الدولة، حيث كان يصور موقعه من صاحبته أو موقع

---

(١) العطبول : الطويلة العنق، التامة الجسم.

صاحبته منه، وبالمثل ينبغى ألا نتكلف ردّ كل معادل تصويرى فى تلك الرقعة الغزلية إلى ما يساويه من علاقة الشاعر بصاحبه، فنزعم - مثلا - أن رسله إليها ليسوا إلا عذّاله ومزاحميه فى المكانة لدى سيف الدولة، وأن فساد الأمانات بينهما ليس إلاّ انقطاع حبال المودة انقطاعا انتهى برحيل الشاعر عن حلب، وأن الشمس التى سترتها الحجال وزادت بهاءً على أختها ليست إلاّ رمزاً لسيف الدولة نفسه.

مثل هذا التكلف فى إسقاط لغة الشعر على مدلولات محددة، أو الافتعال فى تحويلها إلى رموز ذات مرموزات واضحة التخوم، يساوى فى خطره خطر التبسيط، إن لم يزد؛ ذلك أن الرمز لا تحمله الكلمة قدر ما يحمله الأسلوب، وإيحاؤه لا يتحقق عبر الدلالة الواضحة المفردة، قدر ما يتحقق عبر العلاقة التصويرية المركبة؛ ومن ثم فإننا إذا افترضنا أن وظيفة هذا السياق الغزلى وظيفة رمزية، فإن علينا أن نقنع بالبحث عن هذه الوظيفة فى مجموعة العلاقات التى يتشكّل منها هذا السياق، وطبيعة ما تكشف عنه هذه العلاقات من دلالة، ومدى شُفوف هذه الدلالة عن المعنى الثانى، أو لنقُلْ عن المعنى الرمزى، الذى يجعل لهذه الصورة الغزلية - أو التى تبدو غزلية - مكانا داخل بنية القصيدة بوجه عام.

ولقد أشرنا إلى نموذج من هذه العلاقات استغرق الأبيات الثلاثة الأولى، وتمثّل مغزاه فى تلك « الخيانة » المشتركة بين رسول ومرسل إليه، والتى كان ضحيّتها فى كل الحالات هو المرسِل، أو الشاعر، ولكنّ هذا النموذج ليس فريدا فى إيمائه إلى سحابات الكدر التى خيمت بظلها على صلات المتنبى بسيف الدولة، والتى أسهم فى خلقها مدّعو الصداقة قبل الصرحاء من الأعداء، فبالإضافة إليه يمكن لمح هذه العلاقات التى نكتفى بإيجاز الحديث عنها، عزوفا عن استرسال لا حاجة إليه :

● النموذج الثانى : (يستغرق البيتين الرابع والخامس) :

العلاقة فيه ثنائية الأطراف : الغائب - الحبيبة، المتكلم - الشاعر، ويشتركان فى تشكّى الشوق أو ادّعائه، ولكن هذا الاشتراك سرعان ما ينتفى، لأن حقيقة

الشوق لا تثبت إلا بالدليل، وهو متوفر فى نحول المتكلم، على حين لا ينهض هذا الدليل بالنسبة إلى الغائب

● النموذج الثالث : (يستغرق البيتين السادس والسابع) :

علاقته ثنائية كذلك. وجه المخاطب فيه لا يتجلى للمتكلم بالقدر الذى يشتهى، نعنى بالقدر الذى تسمح به تلك الحقيقة الجزئية، وهى أنه لا دوام للجمال، وتلك الحقيقة الكلية، وهى أن الدنيا بأسرها إلى زوال.

● النموذج الرابع : (يستغرق الأبيات الثلاثة الأخيرة) :

علاقته ثلاثية الأضلاع : المتكلم، الفتاة - الشمس، الفتاة - المخاطب، وفى التقاء أول هذه الأضلاع بثانيها وثالثها يكمن الباعث الأصلى Motive لهذه العلاقة، فهو منفعل وكلاهما فاعل، وإن يكن جوهر الفعل سلبيًا ومضنيا فى الحالتين : « لوّحتنى وأسقمتِ »، هذا على حين تتشكل من التقاء الضلعين الأخيرين بخاصة : الفتاة - الشمس، الفتاة - المخاطب، علاقة داخلية أو إضافية، تختلف فيها أولاهما عن ثانيتها فى سفور اللون وتبدّله، وتتميز فيها أخراهما بالاستتار وازدياء البهاء، وإن اجتمعا - بعد - فيما توحيه حقيقة الشمس من سناء وإشراق.

يمكن القول إن هذه العلاقات هى التى تحمل من ظلال الدلالة ما يتجاوز الغلاف الغزلى المجرد، فمن السهل أن نتدرج من حقيقة عدم التساوى بين شوق صادق وشوق مزعوم إلى حقيقة عدم التساوى فى حجم وطبيعة المشاعر التى تصل المبدع بصاحبه، ومن السهل أن نقرن بين الحسن الممتنع - برغم تحوّل الحال - وذلك الزمان « البخيل » برؤية سيف الدولة، وليس من الصعب - كذلك - أن نربط ما بين الانفعال السلبى بما عادته « تبديل اللون » و « الإسقام » وتلك الوشائج المتوترة الممروضة التى كانت بين الشاعر وممدوحه بعد أن فارق أولهما ثانيهما فراقه المدوّى.

يزداد توجّه السياق الغزلى ناحية الممدوح، ويتكاثر إسقاطه عليه، بذلك التساؤل الذى يُطرح دون ترقب ردّ أو انتظار إجابة ، لأنه تساؤل العارف من جهة، ولأنه تعبير عن فرط اشتياقه من جهة ثانية، ثم لأن غايته - أخيرا - تعليل السائل وهدهدة لهفته وإعانته على طول الطريق، فى غير جهل منه بحقيقة ما يطلبه :

نحن أدْرَى وقد سألنا بنَجْد   أقصير طريقُنا أم يَطُول

وكثير من السؤال اشتياق   وكثير من ردّه تعليل

كلّما رحّبت بِنَا الرّوض قُلْنا   حلَب قصْدنا وأنتِ السَّبِيل

فيكِ مرعى جِيادنا والمطايا   وإليها وجِيفُنا والذّميل

وربما كان هذا التساؤل بما يحمله من تجاهل العارف من أدقّ ما عرفته وجوه الصياغة الغزلية، وبخاصة لأنه اقترن ببعض الأسرار التعبيرية التى لا تخلو من دلالة ، فاستخدام الصيغة الاسمية فى الاستفهام عن قصر الطريق (أقصير طريقنا) يوحى بثبات الدلالة، أو لنقل بثبات الصفة،على حين أن استخدام الصيغة الفعلية فى الاستفهام عن طوله (أم يطول) يوحى بتجددها، فكأنه كلما قطع مرحلة من الطريق استجدّت أخرى، أما التكرار (وكثير من السؤال. . . وكثير من رده) فإنه فوق دلالته الصريحة على تطابق الكثير من الرد مع الكثير من السؤال ، يحمل من معنى العموم ما يفضى إلى تكثيف موضوع السؤال والرد، بل وما يفضى إلى إبهام شخصية السائل نوعا من الإبهام، على الرغم من تحدد هذه الشخصية سلفا، فهو - على التحقيق - من يسأل، وهو من يشتاق، وهو من يتعلل بالجواب، ولكنه ينأى عن طرح نفسه على هذا النحو من المباشرة.

وبمثل هذا التعبير الملفوف تتم الموازاة بين « الروض » و« حلب »، فإذا كانت حلب هى القصد والغاية، فإن هذه الرياض - مهما تنوعت وتكرر ترحيبها بالزائر - ليست سوى طريق إلى هذه الغاية، ثم إن كانت هذه الرياض مرعى للمطايا والخيل، فليس لها من قيمة سوى ما تمثله الوسيلة من إعانة على بلوغ الغاية، نعنى إنجاز المسيرة إلى حلب فى سرعة ودون توقف، فإذا استبدلنا بحلب

سيف الدولة، وهو استبدال مشروع فى منطق العلاقات المجازية، فقد لا يكون شططا أن نستبدل بالروض - جمع روضة - أولئك الذين ألَمّ بهم الشاعر - فى غيبته عن أميره - من ولاة الأمصار الإسلامية ورجالها، فقد كان ينزل بهم وعينه على حلب، وقد كانوا يرحّبون به وقلبه معلق بصاحبه لا يتحوّل ولا يريم :

والمسَمَّوْنَ بالأمير كثير ... والأمير الذى بها المأمولُ
الذى زُلتُ عنه شرقا وغربا ... ونَدَاهُ مُقَابِلى ما يَزُولُ
ومَعى أيْنَمَا سلكْتُ، كأنى ... كلُّ وجْه له بِوَجْهى كَفِيلُ

وإذا كانت « حلب » هى « القصد »، وليس سواها من قصد، فإن أميرها هو الأمل، وليس سواه من أمل، وقد لعب عنصر المفارقة دوره المعهود فى جلاء هذه الدلالة؛ فعلى حين يوجد الكثيرون ممّن لهم من الإمارة شكلها ولقبها، فإن حقيقتها لا تتجلى إلا فى سيف الدولة وحده، وإذا كان قد فارقه فشرَّق وغرّب، فإن عطاياه معه حيثما سار، فما يتوجّه وجهةً إلاّ كفلت له أن يواجه هذه العطايا.

ومع تحوّل الأسلوب إلى المدح الصريح تجنح وجوه الصياغة إلى الموروث، وتصبح أكثر اتكاء على تقاليد البنية المدحيّة وصورها، وإن لم تخل مع ذلك من خصوصية المتنبى وطريقته الأدائية المتميزة، فحيث يكون المقام « للندى » وما يقترن به من ملامة اللائمين نلحظ استغلال المقابلات - وبخاصة اللفظية منها - بين العذول والمعذول، وبين إحياء مواليه بالنعم وقتل أعدائه بها :

وإذا العذْل فى النّدى زار سمعا ... ففِداه العَذُول والمعذول
ومَوالٍ تُحْيِيهمُ مِنْ يديْه ... نِعمَ غيرُهم بها مقْتول

فإذا تطورت الصورة إلى تفصيل هذه النعم التى تحيى وتقتل، رأينا هذا التفصيل يقترن بتوازى بنيات التركيب :

فَرَس سابق، ورُمح طويل ودِلاصٌ زُغْفٌ[١] وسيف صقيل

ثم إذا كان المجال مجال التصرف فى هذه النعم، نعنى استغلال هذه العدة القتالية فيما يجسّد شجاعة الممدوح إزاء عدوه، وجدنا تجلّيات هذا المعنى تجمع ما بين التقرير والمبالغة، أو ما بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية :

كلّما صَبّحتْ ديارَ عدوّ قال : تلك الغُيوث، هذِى السُّيولُ

دهَمَتْه تُطايِرُ الزَّرَدَ المُحْكَمَ عنْه كما يطير النَّسِيلُ

تَقْنِصُ الخيلَ خيلُهُ قَنَصَ الوحْش ويسْتأْسِرُ الخميسَ الرعيلُ

وإذا الحرب أعْرضتْ زَعَم الهولُ لعيْنيه أنَّه تَهْويلُ

فغارتهم على العدو صبحا لا تقع إلا حيث يبدأ الوهم فى المبالغة بتصويرهم «غيوثا» مرّة، و«سيولا» مرة أخرى، وتمزيقهم للدروع حتى يتطاير زردها - والزرد حلق الدرع - لا يكمل إلا وقد استدعى صورة الريش حين يتساقط من الطير فيحمله الهواء، أمّا خيله - خيل سيف الدولة - فتصيّد خيل عدوه تصيّد الوحش، ولا تقنع بهذا حتى تضيف إليه مقدرة الجماعة الصغيرة منها - الرعيل - على أسْر الجيش العظيم.

وإلى هذا الحد كانت تجلّيات الممدوح فى الوسائل أكثر ممّا هى فى الذات، نعنى أن الفعل كان لمواليه وعتاده وخيله، غير أن هذا المقطع لا ينتهى إلاّ وقد أضحى الممدوح نفسه محورا للصورة؛ إذ يتحول هول الحرب فى عينيه إلى مجرد تهويل لا تخشى عاقبته، ولا تعلق بالنفس مخافته.

وقد تم هذا التحول فى إطار تعلّق شرطى يفيد التلازم الضرورى بين الشرط والمشروط، وهو نفس الأسلوب الذى سيتبعه الشاعر فى البيتين التاليين للإشارة إلى تلازم مماثل، وإن تكن أطراف هذا التلازم مختلفة فى الحالتين :

وإذا صحّ فالزمان صحيح وإذا اعْتَلّ فالزمان عَلِيلُ

---

(١) الدلاص : الدروع الملساء، الزغف : المحكمة النسج.

وإذا غاب وجههُ عن مكانٍ — فَبِهِ مِن ثَنَاهُ وجهٌ جميلُ

نفس علاقة التلازم، ولكن مع اختلاف مكوّناتها، محورها هنا هو النموذج الممدوح، وبه يتعلق « الزمان » صحة واعتلالا، وبه - أيضا - يتعلق « المكان »، سواء أكان حاضرا بشخصه أم بجميل ذكره وطيب الثناء عليه، وكأنّه بمجموع علاقاته بالزمان والمكان على هذا النحو يستقطب حركة الوجود بأسرها، فلا تكاد توجد إلا وهو منها بمثابة القطب، وربما لم ننس بعد أن هذا النمط من التصور قد تردد فى أعمال أخرى للشاعر، وعلى وجه التحديد فى بعض مواقفه تجاه كافور، وبخاصة فى قصيدته الآنف تناولها، مما يشير إلى اقتران هذا النمط بالظاهرة المدحية فى شعره بعامة.

يقوم الوجه الإيجابى للممدوح باستدعاء الوجه السلبى لعدوه، فلا نكاد نطالع صورة الأول، إلا وفى مواجهتها، أو على حواشيها، صورة الآخر صريحة أو مضمرة، وتفسير ذلك لا يحتاج إلى كبير عناء، لأن عالم الشاعر كان من الصراع والجيشان والتفجرّ بحيث لا يدع مجالا للحيدة أو الوسطية، فلا مكان عنده للألوان الحائلة، والناس لديه حبيب أو عدو، ومحيط الأول موزع بين الموالى والخصوم، وحتى هؤلاء الخصوم بدورهم ليسوا على شاكلة واحدة، فمنهم من يجاهر بالعداوة ويكاشف بالحقد، ومنهم من يظهر الودّ ويطوى جوانحه على الضغينة، ومن ثم تتنوع وسائل التعبير عن الفريقين، حيث يغلب فى الحالة الأولى استخدام التسميات المباشرة والصفات الصريحة، على حين تسود فى الحالة الثانية نبرة الإيماء والتعريض :

ليس إلّاك يا علىُّ هُمَامٌ — سيْفه دون عرْضه مسْلولُ
كيف لا يأمن العراق ومصرٌ — وسَرَاياك دُونها والخُيول
لوْ تَحَرَّفْتَ عن طريق الأعادى — رَبَط السِّدْرُ خيلهُم والنَّخيل
ودَرَى مَن أَعَزَّهُ الدفعُ عنه — فيهما أنّه الحقير الذَّليلُ

فإثبات الهمة وحماية العرض للممدوح يقترن بنفيها عن غيره على سبيل

الحصر، ودخول العراق ومصر فى نطاق هذه الحماية يرشّح - نوعا من الترشيح - من يتوجه إليه هذا النفى؛ إذ لم يكونا تابعين لسيف الدولة حتى يتحمل تبعة الذود عنهما، وتحقيق الأمن لهما « بالسرايا والخيول »، ومع ذلك، فلولا قيامه دونهما لأوْغل الأعادى - يقصد الروم - فيهما، حتى يربطوا خيلهم بما فيهما من سدر ونخيل، وساعتها يعلم من أعزّه دفع سيف الدولة عنه - يعرّض بكافور وآل بويه - أنه الحقير الذليل بغلبة العدو إياه.

وهكذا نجتلى فى مقابلة النموذج الممدوح نموذجين من المخالفين، أحدهما يندرج فى نطاق الدلالة العامة لمفهوم « الأعادى »، والثانى تتكفل به دلالة التلميح المبثوثة فى تضاعيف السياق، وعلى كل حال فإن الشاعر لا يدع أيّا منهما حتى يزيده تخصيصا، سواء أكان هذا التخصيص بالتسمية المباشرة، كما سيحدث بالنسبة للفريق الأول، أم بالصفة، كما سيحدث بالنسبة للفريق الثانى :

أنْتَ طُولَ الحياة للرّوم غازٍ فَمتَى الوعْد أن يكون القُفُولُ
وسِوَى الروم خلف ظهرك روم فَعَلى أىّ جَانِبَيْكَ تَمِيلُ
قَعَد النّاس كُلّهم عَنْ مَسَاعِيكَ وقامتْ بِهَا القَنَا والنُّصُولُ
ما الّذى عنده تُدَارُ المَنَايَا كالّذى عنده تُدَارُ الشَّمُولُ

وكالعادة، يتدرج النسق التعبيرى من دلالة تقريرية :

أنت طول الحياة للروم غازٍ
وسوى الروم خلف ظهرك روم

إلى دلالة إضافية ينهض بها الأسلوب الاستفهامى فى الحالتين :

فمتى الوعد أن يكون القفول ؟
فعلى أىّ جانبيكَ تميل ؟

إنها إذن رحلة الغزو ومسيرة الجهاد المستمرة استمرار الحياة نفسها، والتى لا تبدو لها - حتى الآن - من نهاية، وحتى هذه النهاية، على افتراض حدوثها،

لا تزيد عن أن تكون بداية لفصل جديد من فصول ذلك الصراع الذى قدر عليه خوضه، فأمامه الروم، وخلفه مِنْ أمراء المسلمين مَنْ لا يقلّون عن الروم ضراوة فى العداوة، وسوادًا فى السريرة، وبين نارىْ العداوة المعلنة والخفية لا يكون ثمة مجال للتوقف، بل يكون الخيار الوحيد المطروح : بأيهما يبدأ، وعلى أىّ الجانبين يميل.

ذلك الخيط الدقيق الذى يفرق بين أمراء الظاهر وأمير الحقيقة لا تفلته أصابع الشاعر حتى يستغله فى التفرقة بين روم العلانية وروم السريرة، وربما كان ثانى الفريقين أشدّ خطورة فى يقين الشاعر، لأنه لم يقنع فى تحديده بتلك اللمحة السريعة : «خلف ظهرك»، بل مضى فى تغذية هذا الملمح بأكثر من طريقة، تارة بوصفهم بالقصور عن جليل مساعيه : «قعد الناس كلهم عن مساعيك»، وتارة أخرى بتحقير ما ينشغلون به من هموم العيش، فليس سواء من تتعلق همته بأمور الحرب والقتال ، ومن تقعد به عزيمته عند حدود اللهو ومجالس الشراب.

ما الذى عنده تُدار المنايا كالذى عنده تدار الشّمول

وإذا كنّا نذكر أننا قد بدأنا قراءة هذه القصيدة من خواتيمها، فقد نذكر أيضا أن الشاعر فى هذه الخواتيم كان يواجه ممدوحه مباشرة، وبدون أقنعة، نعنى بدون إسقاطات على نماذج غزلية، وبدون مواربة فى الرمز إلى الآخرين، وحتى حينما يستغل بعض الوحدات التى اكتسبت خلال دورانها بعض الظلال والهوامش العاطفية، كالبخل بالرؤية، والبعد، والقرب، نراه يوظفها بما يجلو علاقته بالممدوح جلاء صريحا لا مراوغة فيه :

لستُ أرْضَى بأنْ تكون جواداً وزمانى بأنْ أراك بخيلُ
نقَصَ البُعْدُ عنكَ قُرْبَ العطايا مَرْتَعى مُخْصِب وجسْمِى هزيلُ
إنْ تبوّأتُ غير دنيـاىَ داراً وأتاني نَيْلٌ فأنْت المُنِيلُ
مِنْ عبيدى إنْ عشْتَ لي ألْفُ كافورٍ، ولى من نداك رِيف ونيلُ
ما أُبالي إذا اتّقَتْكَ الرّزايا مَنْ دهَتْهُ حُبُولها والخُبُولُ

هكذا تسقط الأقنعة عن كل أطراف العلاقة دفعة واحدة؛ تسقط عن المادح المحب، وعن الممدوح المحبوب، بل وتسقط - وهذا هو الأهم - عن الآخرين، « روم الخلْف »، « القاعدين عن المساعى »، والقانعين بإدارة « الشمول »، تسقط ليبرز من تحتها ألف وجه كوجه كافور، هذا الذى رغب عنه الشاعر واجتوى رحابه، ثم راح وهْمه - كنوع من الاستعاضة الداخلية - يهوّل له أنه أصبح سيدا لألف مثله، بعد أن كان واحدا من جملة رعاياه.

تتوازن هذه الاستعاضة الداخلية، حيث يقوم حلم اليقظة بديلا عن حقيقة الواقع، ووسيلة لتهوين هذا الواقع والانتقام منه، مع الاستعاضة بعطاء الممدوح « ونداه » عن ريف مصر ونيلها، كما تتوازن هذه وتلك مع الاستغناء بسيف الدولة عن كل من عداه، والقناعة بسلامته عن كل من تصيبه « حبول » الدنيا - دواهيها - و « خبولها » - آفاتها - ، فليس فى أى منها ما يكرثه إذا كان صاحبه بمنجاة من الرزايا.

ولعلنا لا ننسى ونحن نطالع هذه الخواطر، وما تفصح عنه من انعقاد جملة الآمال بالممدوح وحده، وتعلّق الوجود الشعرى به ودورانه حوله،حتى لو اتخذ الشاعر دارا غير داره ودنيا غير دنياه - لعلنا لا ننسى أن هذا القبيل من الخواطر راود الشاعر تجاه ممدوحيه من قبل ومن بعد، بل وراوده إزاء بعض من مدحهم ثم عاد فهجاهم ككافور، فلم تزل فى مسامعنا أصداء قوله فى ذلك الأخير:

ولكنّك الدنيا إلىّ حبيبة ... فما عنكَ لى إلاّ إليك ذهاب

واعتقادنا أن تردد الدوائر التصويرية على هذا النحو، برغم تنوّع النماذج التى نيطت بها هذه الدوائر، واختلاف المواقف التى قيلت فيها، لا يعكس تناقضا فى علاقات الشاعر، أو اضطرابا فى مواقعه من ممدوحيه، بقدر ما ينم عن ديمومة الرؤية الإبداعية وتكامل زواياها، فلم يكن المتنبى يرى فى كافور أو سيف الدولة أو من عداهما إلاّ تجسيدا للمثال الأعلى الذى قضى حياته يتطلع إليه ويبحث عنه،

وقد يحبط أمله فى واحد من تجليات هذا المثال فينصرف عنه هاجيا أو شاكيا، ويروح يتعلق بآخر. وبين اليأس والرجاء قد تتغير الأسماء والأشكال والملابسات، ولكن المعنى الكامن وراءها واحد لا يتغير، والقيمة المستوحاة منها ثابتة لا تتبدل، وفى هذا سرّ اتّساق العالم الشعرى وتناغم معطياته الفنية.

المبحث السادس

المعْجَم الإيقَاعِيْ فى شعْر المتَنبى

تميل دراسة الإيقاع فى الشعر العربى إلى تحكيم المقاييس الكمية Quantitative ، أكثر مما تميل إلى رصد السمات النوعية Qualitative لهذا الإيقاع، نعنى بذلك أن طول المقطع اللغوى وقصره، وعدد المقاطع التى تتشكل منها التفعيلة على نسق معين، ثم عدد التفعيلات التى يتكون منها نظام البيت الشعرى، كل هذا قد استغرق من الجهد والاهتمام أكثر مما استغرقته التجلّيات النوعية للإيقاع، سواء تعلقت هذه التجليات النوعية بالنبر أو التنغيم، أو بطبيعة الخصائص الصوتية ونسبة ما فيها من تكرار أو تنوع.

وحتى ذلك المنظور الكمى الذى كان بؤرة الاهتمام فى أغلب الدراسات التى تناولت موسيقى الشعر العربى، انصرفت فيه العناية إلى التقعيد والتنظير أكثر مما انصرفت إلى التطبيق المنهجى المنظم على أعمال شاعر بعينه، ثم على أعمال مجموعة أو مجموعات مختلفة من الشعراء، الأمر الذى كان يسمح - لو وجد - بتكوين فكرة واضحة عن المعجم الإيقاعى لشاعر أو أكثر، ومدى ثراء هذا المعجم أو اكتنازه، وحظه من النمطية أو التنوع، ودورانه فى إطار أوزان بذاتها، أو انتشاره داخل العالم الرحب للموسيقى الشعرية، بغية اقتناص إمكاناتها الإيقاعية المختلفة، والإفادة مما عسى أن تتمخض عنه هذه الإمكانات من سخاء المفارقة النغمية.

ويتضمن المعجم الإيقاعى حصرا كاملا لنتاج الشاعر، ثم تصنيف هذا النتاج طبقا للأوزان الشعرية التى صيغ فيها، ثم إحصاء هذه الأوزان وقياس نسبة تنوعها وترددها، ومن هذه النسبة يمكن استنباط ميل الشاعر نحو أنماط موسيقية بعينها، وحجم الرقعة الإيقاعية التى يتحرك فيها، كما يمكن - بالطريقة ذاتها - مقارنة هذه الأنماط بنوعية التجارب الشعرية التى عالجها المبدع، برغم أن هذه المقارنة لا تخلو فى بعض نتائجها من مراوغة، بل قد لا تنجو من خداع صريح، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الوزن الواحد يمكن أن يقبل - من الناحية النظرية - شتيتا من القصائد ذات التجارب المختلفة والمناهج الصياغية المتنوعة، وتزداد هذه المراوغة حين تتخذ تلك المقارنة نماذجها من الشعر القديم، لعلمنا أن كثرة هذه النماذج كانت - ولو

من حيث الظاهر - تجميعية، يقترن النسيب فيها بالوصف، وقد يفضى هذان إلى مديح، وقد يجتمع إلى هذا كله شكوى الدهر أو التبصر فى عِبر الأيام؛ ومن ثم يظل الاحتكام إلى مبدأ تصنيف الأغراض الشعرية ـ فى قياس مدى المواءمة بينها وبين إيقاعات بذاتها ـ دائرا فى إطار الافتراض المحض، وهو حالة مزاجية للناقد، قبل أن يكون واقعة ماثلة فى نتاج المبدع.

وهكذا تكون النتائج التى يمكن أن تترتب على قياس نسبة التنوع فى المتن الإيقاعى نتائج وصفية أكثر منها معيارية، وهى إن أفادت فى رصد الخريطة العروضية لاتجاه أو لعصر شعرى، فإنها قد تكون أعظم فائدة فيما لو تضامّت هذه الخريطة ومثيلاتها، بغية الوقوف على الميول الإيقاعية للشعر العربى فى جملته، والتأكد بطريقة علمية إحصائية من الأوزان المستخدمة فعلا، ونسبة دورانها، وضمور بعضها تحت تأثير عوامل الزمان والمكان، ويقظة بعضها الآخر تحت تأثير العوامل ذاتها، وتلك جميعا ـ فيما نحسب ـ نتائج مشروعة. أما القفز من هذه المؤشرات الإحصائية إلى تقنين علاقة الإيقاع بنوع العاطفة أو الموضوع أو الغرض، فأمر لا يخلص تماما من الذاتية، والتقنين القاطع فيه غير وارد، فضلا عن أن المحاولات التى بذلت بصدده لم تلق نجاحا يذكر، وظلت ـ على العموم ـ رهينة اجتهاد أصحابها.

وبرغم تعدد هذه المحاولات، وتباين مستويات التقنين فيها، فإننا نجتزئ منها هنا بمثالين ربما كانا وثيق الصلة بموضوع هذه الدراسة، وفيهما غناء لمن يريد أن يتبين حظ هذه المحاولات من التوفيق. أما المثال الأول فيحاول الربط بين وزن الكامل والتجارب الشعرية التى يغلب عليها طابع التغنّى وجيشان العاطفة؛ فهو وزن «كأنما خلق للتغنى المحض، سواء أريد به جد أو هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذى يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال. ولهذا السبب فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين فى الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل، قلّ أن يصيبوا فيه أو

ينجحوا... وقد كان أبو الطيب المتنبي من رجال التأمل والحِكَم والوثبات العقلية العميقة، وقد أدرك بفطرته الصادقة أن البحر الكامل لم يخلقه الله له فتحاماه، فى الكثير الغالب، على أنه قد تعاطاه فى بعض قصائده»[1].

وهذا كلام شطره الأول لا يخلو من غموض، وشطره الأخير لا يسلم من جدل؛ إذ ما المقصود «بالتغنى» و «الدندنة»؟ وأى شعر لا «يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها»؟ ثم كيف تحامى أبو الطيب وزن الكامل فى الكثير الغالب، مع أن واقع الأمر بخلاف ذلك؟ واقع الأمر يؤكد أن للمتنبي من وزن الكامل قرابة عشرين مقطوعة، ونحو ست وعشرين قصيدة كاملة، استغرقت جميعها ما يناهز ألف بيت من ديوان ذلك الشاعر، فكيف نقتنع بعد هذا بأنه كان يتحامى ذلك النمط من أنماط الإيقاع؟ بل كيف يمكن التسليم بقلة ما نظمه فيه، مع أن ذلك النمط يحتل المرتبة الثانية - بعد الطويل - من حيث نسبة التردد فى المعجم الإيقاعى للشاعر؟!!

أما المثال الثانى من تلك المحاولات فربما كان أقل تحكما فى الربط بين نمط الإيقاع ونوع التجربة الشعرية، وهو لا يفترض علاقة حتمية بين وزن محدد وشعور بعينه، بل يجعل هذه العلاقة دائرة مع عدد المقاطع الصوتية قلة وكثرة؛ فمشاعر اليأس والجزع تقتضى - عادة - وزنا طويلا كثير المقاطع، فإذا استطار الهلع بتلك المشاعر تطلبت بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد ضربات القلب، أما الحماسة الثائرة والفخر الجارف فيتبعهما النظم من بحور قصيرة أو متوسطة، فإذا هدأت الحماسة واتّزن الفخر جاءا فى أوزان طويلة كثيرة المقاطع. والمدح «ليس من الموضوعات التى تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون فى قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع... أما الغزل الثائر العنيف الذى قد يشتمل

---

(١) الدكتور عبدالله الطيب المجذوب - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - ط ١ - مصر سنة ١٩٥٥ - جـ ١ - ص ٢٦٤، ٢٦٥.

على وَلَهٍ ولوعة، فأحرى به أن ينظم فى بحور قصيرة أو متوسطة، وألّا تطول قصائده »[1]

ولسنا ندرى كيف تكون التجربة شعرا دون أن « تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب » ؟ فإذا كان المقصود خفاء هذه الانفعالات فى قصيدة المدح، فإن الصورة الشعرية فى جملتها ـ مدحا أو غيره ـ ليست سوى قناع يظلل المشاعر ويضفى عليها نوعا من الموضوعية الفنية، وإذا كان المقصود ربط قصيدة المدح بالحافز رغبة أو رهبة، والخلوص من ذلك إلى نتيجة مؤداها ضعف اقتناع الشاعر بما يقول، ومن ثم قلة انفعاله به، فإن ذلك الحديث عن الحافز يعود بنا مرة أخرى إلى الاجتهادات الذاتية، فالباعث على القول من شأن صاحبه، أما نحن ـ جماعة المتلقّين ـ فلا يعنينا سوى القول نفسه وقد تجسد فى شكل فنى.

ثم هل كان مثْل أبى تمام فى تغنيه بالمعتصم، والمتنبى فى تغنيه بسيف الدولة، إلا مقتنعين ـ على الأقل من الناحية الفنية ـ بالنموذج الذى يرسمانه لبطل ذى نفحة ملحمية خالصة ؟ على أية حال لا يسعنا إلا أن نلحظ أن هذه المحاولة قد أنصفت من نفسها حين عادت إلى تقليص جرعة المعيارية فى المقولة السابقة، أو حتى إلغائها كلية؛ إذ يحسن « ألّا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر فى تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة، وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثا مستقلا فى كل قصيدة، ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشاعر قد وفق فى تخيّر الوزن أو لم يحسن الاختيار »[2]، وهى إشارة إن وردت فى مقام التقييد والتعقيب، فإن فيها من القصد ما لا يحتاج إلى مزيد من التعليق.

غير أن البحث فى الإيقاع باعتباره واحدا من مستويات الأداء فى عمل بعينه، لا يصادر - ولا ينبغى له أن يصادر - على دراسة المعجم الإيقاعى فى جملته،

---

(١) الدكتور إبراهيم أنيس ـ موسيقى الشعر ـ ط٤ ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة سنة ١٩٧٢ ـ ص ١٧٨.

(٢) السابق - ص ١٨٠.

فبالإضافة إلى ما توفره تلك الدراسة من قياس نسب الثبات والتنوع فى أنماط الموسيقى الشعرية، نراها - أيضا - من صميم ما ينبغى أن يعنى به دارس بنية القصيدة العربية، فما الإيقاع إلا المستوى السطحى لتلك البنية، وإذا كانت التراكيب والأساليب تتعامل مع هذه البنية تعاملا أفقيا، فإن الإيقاع يؤطرّ هذه التراكيب والأساليب تأطيرا رأسيا، مشكلا بها ومعها وحدة إبداعية يحكمها الانسجام والتفاعل. وليس لاختيار شعر المتنبى نموذجا لقياس هذا المعجم الإيقاعى معنى خاص، إذ يمكن البدء منه، كما يمكن البدء من نتاج غيره من الشعراء، المهم أن نبدأ، وأن يكون لدينا الاقتناع الكافى بأنه قد آن الأوان لتتضمن منجزات الدرس الأدبى مؤشرا إحصائيا دقيقا باتجاهات هذا المعجم، ومدى تنوعه، وحجم تطوره، طبقا لتطور مفهوم الشعر من جهة، ولتطور الذوق الموسيقى من جهة أخرى. نقول هذا وفى اعتبارنا أن إبداع أبى الطيب - على وجه الخصوص - كان ميدانا لبعض الاجتهادات الرائدة فى هذا الصدد، غير أن هذه الاجتهادات كانت فى مجملها تقريبية، وقد أعوزتها صحة الإحصاء، ومن ثم سلامة النتائج، الأمر الذى دفعنا إلى تجاوزها، محتكمين فى ذلك إلى فحص مستأنف، واستقراء دقيق جهد الطاقة، لشعر المتنبى المنشور فى ديوانه ذى الأجزاء الأربعة[١].

وقد بلغت المادة الشعرية التى تم قياس نسبة التنوع طبقا لها، خمسة آلاف بيت، وخمسمائة، وستة وخمسين بيتا، هى جملة ما وصلنا من شعر المتنبى. وتوزعت هذه المادة ما بين مائتين وثلاث وثمانين قصيدة ومقطوعة، وقد رُوعى عند إحصاء هذه المادة، ورصد ملامح التنوع والتكرار فيها، اعتباران، قد يكون من المفيد أن نتنبه إليهما قبل النظر فى معطيات هذا القياس.

أما الاعتبار الأول ، فهو أننا أدرجنا مجزوءات الأوزان ضمن المادة الشعرية للبحر الذى تنتمى إليه، بغض النظر عن عدم تمامها؛ إذ المقصود من المعجم

---

(١) رجعنا فى هذا المقام إلى : ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى - نشر دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨م.

الإيقاعى هو الوقوف على نسبة تردد إيقاع بعينه، وهذا الإيقاع يتحقق بالوزن المجزوء كما يتحقق بالوزن التام، فضلا عن أن هذه المجزوءات - بطبيعتها - قليلة فى شعر المتنبى، ولا يتجاوز ما نظم فيها قصيدة واحدة من مجزوء الرجز، وثلاث مقطوعات قصار، إحداها من مجزوء الرجز، والثانية من مجزوء الكامل، والثالثة من مجزوء الرمل.

وأما الاعتبار الثانى، فهو أننا آثرنا احتساب مخلع البسيط ضمن المادة الشعرية للبسيط، لنفس السبب الذى ألمحنا إليه فى الفقرة السابقة، وليس خافيا أن مخلع البسيط قليل الاستعمال، ليس فى شعر المتنبى وحده، بل فى الشعر العربى جملة، والقليل الذى ورد منه فى شعر المتنبى لا يؤثر بحال على سلامة النتائج التى وصلت إليها هذه الدراسة، والتى يمكن الوقوف عليها من خلال الجدول الإحصائى التالى :

مسلسل	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	١٦٨٤	٣٠,٣٪
٢	الكامل	٩٢٧	١٦,٧٪
٣	البسيط	٨٠٧	١٤,٥٪
٤	الوافر	٧٦٣	١٣,٧٪
٥	الخفيف	٤٦٥	٨,٤ ٪
٦	المنسرح	٣٥٥	٦,٤ ٪
٧	المتقارب	٢٧٨	٥, ٪
٨	السريع	١١٨	٢,١ ٪
٩	الرجز	١٠٩	٢, ٪
١٠	المجتث	٣٦	,٦٥ ٪
١١	الرمل	١٤	,٢٥ ٪

معطيات القياس :

من الجلىّ أن أبا الطيب فى معجمه الإيقاعى لا يتحرك فى كل المساحة الموسيقية التى استوعبها العروض العربى من الناحية النظرية، فمن بين الأبحر الخمسة عشر التى حصرها الخليل بن أحمد ضمن دوائره الخمس، وما استدركه عليه الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة، ٢١٥هـ) من وزن المتدارك، نرى حركة المتنبى مقيدة بأحد عشر بحرا لا تزيد، بل إن من بين ما استخدمه بحرين يعتبر استعماله لهما فى حكم المعدوم، فقد نظم من المجتث ستة وثلاثين بيتا، على حين لم ينظم من الرمل سوى أربعة عشر بيتا، ولا ريب أن هذا العدد من القلة بحيث يمكن القول بأن حركة المتنبى لم تتجاوز من الناحية العملية تسعة أنماط إيقاعية فحسب.

بل إن من بين هذه الأنماط المستعملة خمسة لا يتجاوز ما نظم فى مجموعها نسبة ٢٤٪ من جملة شعره، وهى نسبة لا تصل إلى النسبة التى بلغها وزن الطويل وحده، هذا على تفاوت هذه الأنماط الخمسة بدورها فى نسبة التردد، فأعلاها نسبة هو الخفيف، يليه المنسرح، ثم المتقارب، وبعد ذلك بمسافة يأتى السريع، ثم الرجز، وبين هذين على وجه الخصوص علاقة قربى غير خافية ، فأولهما - عند التحقيق - لا يعدو أن يكون إحدى الصور الإيقاعية التى يمكن العودة بأصلها الاشتقاقى إلى الأخير[1].

أما أكثر الأنماط الإيقاعية دورانا فى هذا المعجم فهى الأوزان الأربعة الأولى، فى مقدمتها يأتى الطويل، ثم الكامل، ثم البسيط، ثم الوافر، وبين النمطين الثانى والرابع منها وشيجة حميمة، إذ يدرج العروضيون بحر الكامل فى الدائرة الثانية، دائرة الوافر، والفجوة بين نسبتىْ ترددهما - كما يتضح من الجدول المرفق - ليست شاسعة، أما النمطان الأول والثالث - الطويل والبسيط - فرغم اختلافهما فى

(١) لعلاقة السريع بالرجز، يراجع : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - جا- ص١٥٣

الأصول؛ لأن أصل الأول متقاربٌ، على حين أن أصل الآخر رجزى، فإنهما يتفقان فى رحابة النغم، وامتداده، وانفساح مداه، الأمر الذى يضفى عليهما - بتعبير بعض الباحثين - «أبهة وجلالة[1]»، فهما فى الأوزان العربية بمنزلة السداسى عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز، ويمتاز الطويل على صاحبه بأنه أكثر انطلاقا وأسلس نغما، وأبعد عن الجلبة والاصطخاب، وليس من قبيل المصادفة أن يستغرق وحده ما يناهز ثلث المعجم الإيقاعى فى المادة المدروسة ، وأن يربو - منفردا - على جملة ما استغرقته مجموعة الخفيف ورفاقه من نتاج الشاعر.

والقدر المشترك بين هذه الأوزان الأربعة التى تمثل أكثر المجموعات الإيقاعية دورانا، هو ما يسمها جميعا من كثرة المقاطع اللغوية، ورجحانها فى هذه الناحية على ما عداها من الأوزان، فعلى حين نرى وزنا كالخفيف لا يكاد يتجاوز - من الناحية النظرية - أربعة وعشرين مقطعا فى كلا الشطرين، تنقص عند التطبيق فى بعض صوره، نرى وزن الكامل يصل أحيانا إلى نحو الثلاثين مقطعا، وقريب منه فى هذا الصدد أوزان الطويل والبسيط والوافر.

والذى لاشك فيه أن طول الوزن ووفرة مقاطعه يمنحان الشاعر مزيدا من المرونة فى التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعرى، بيد أن هذا ليس كل شىء، لأن هذه المقاطع فى حقيقتها ليست سوى وقائع زمنية فى كلا وجهيها من النطق والاستماع، فإذا تراكمت على هذا النحو كان ذلك إيذانا برحابة المدى الزمنى الذى يستغرقه البيت، وهو مدى إن تميز بالطول، فلم يخل فى الوقت ذاته من ثبات، ضرورة أن القصيدة العربية درجت على وحدة النموذج الإيقاعى فى كل أبياتها، وربما دفعنا هذا الملمح الأخير إلى الاعتقاد بأن مولد الشعر الحديث ليس تمردا على تساوى الأبيات فى الأوزان والقوافى فحسب، بل هو - فى أحد جوانبه - تحوّل فى فكرة الزمان الشعرى، ومحاولة لهزّ صلابة هذا الزمان وترويض ثباته

(١) المرجع السابق - ص٣٩٢

واستوائه، أو لنقلْ إنه محاولة لجعل هذا الزمان الشعرى زمانا مكانيا، عن طريق ربطه بالصورة الشعرية، وتقييد مداه بمساحة هذه الصورة طولا وقصرا، وضيقا واتساعا.

وحقيقة أخرى لعلها كانت أولى من سابقاتها بالتقديم، ذلك أن ما لحظناه من غلبة الأوزان الطويلة على نتاج المتنبى - وربما لم تكن غلبة على نتاجه وحده - ليس مقطوع الصلة بمبدأ وحدة البيت، وهو المبدأ الذى ظل لفترة طويلة يحكم منطق العملية النقدية والعملية الإبداعية على حد سواء؛ إذ كان فى انفساح الأوزان الطويلة، وكثرة مقاطعها، ورحابة آمادها، ما يعين الشاعر على استغراق فكرته عبر سطر عروضى مستقل، وما يهيئ له سبيل احتواء الخاطرة الجزئية فيما ظنه بيتا شعريا نموذجيا.

صحيح أن استغلال الشاعر المعاصر لهذه الإيقاعات الرحيبة لم ينقطع، حتى فى ظل التطور الراهن للنظرية الشعرية، ولكن الذى لا شك فيه أن هذه الإيقاعات قد أخذت تزاحمها فى مكانتها الأثيرة إيقاعات أخرى كانت فيما مضى أقل دورانا، كالمتقارب والرجز والمتدارك، إلى حدّ أن مجموعات برمّتها لشعراء معاصرين لم تكد تتجاوز فى بنيتها الإيقاعية نطاق بعض هذه الأوزان أو ثلاثتها مجتمعة، وهذا وحده قد ينهض فى التدليل على هذه الحقيقة بما لا يحتاج بعدُ إلى دليل.

ثَبت المصَادر والمَراجع

ثَبت المحْتوَيات

أهم المصادر والمراجع

١ - الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - الطبعة الرابعة - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة سنة ١٩٧٢م

٢ - أبو البقاء العكبرى : التبيان فى شرح الديوان - تصحيح مصطفى السقا وآخرين - دار المعرفة - بيروت سنة ١٩٧٨م

٣ - أرسطو : الخطابة - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى - بغداد سنة ١٩٨٠م

٤ - بريت (ر.ل.) : التصوّر والخيال - ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩م.

٥ - بولارد (آرثر) : الهجاء - ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩م

٦ - الدكتورة خالدة سعيد : حركيّة الإبداع، دراسات فى الأدب العربى الحديث - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩م

٧ - درو (اليزابيث) : الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش - بيروت سنة ١٩٦١م.

٨ - روزنتال (م.ل.) شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - المكتبة الأهلية - بيروت سنة ١٩٦٣م

٩ - رونين (ب.م.) : الإعلامية والفنية، دراسة فى كتاب « التذوق الفنى » (بالروسية) - الجزء الأول - لينجراد سنة ١٩٧١م.

١٠ - عبد الرحمن البرقوقى : شرح ديوان المتنبى - دار الكتاب العربى - بيروت (د.ت).

١١ - عبد الرحمن البرقوقى : شرح ديوان المتنبى - نشر المكتبة التجارية - مصر سنة ١٩٣٠م.

١٢ - الدكتور عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - الطبعة الأولى - مصر سنة ١٩٥٥م.

١٣ - عبد الوهاب البياتى : أباريق مشهمة - بيروت سنة ١٩٥٥م.

١٤ - لانسون (جوستاف) : منهج البحث فى الأدب واللغة - ترجمة الدكتور محمد مندور - بيروت سنة ١٩٤٦م.

١٥ - محمد بنّيس : ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩م.

١٦ - د. محمد فتوح أحمد : الشكلية... ماذا يبقى منها ؟ » - مجلة فصول - العدد الثانى - يناير سنة ١٩٨١م.

١٧ - Basler, Roy P.; Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, Rutgers University Press, 1948.

١٨ - Daiches, David; Critical Approaches to Literature, London, 1969.

١٩ - Tindall,W.Y.; the Literary Symbol, Columbia University Press, New York, 1955.

٢٠ - Turner, G.W., Stylistics, England, 1975.

محتويات الكتاب

رقم الإيداع	١٩٨٣/٥١٠٠
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٠٢ - ٠٦٤٦ - ٦

٣/٨٣/٢٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)


Bibliotheca Alexandrina
0409158